فطر سعيد

1 ج

المدينة الوحيدة

مغامرات في فنّ البقاء وحيدًا

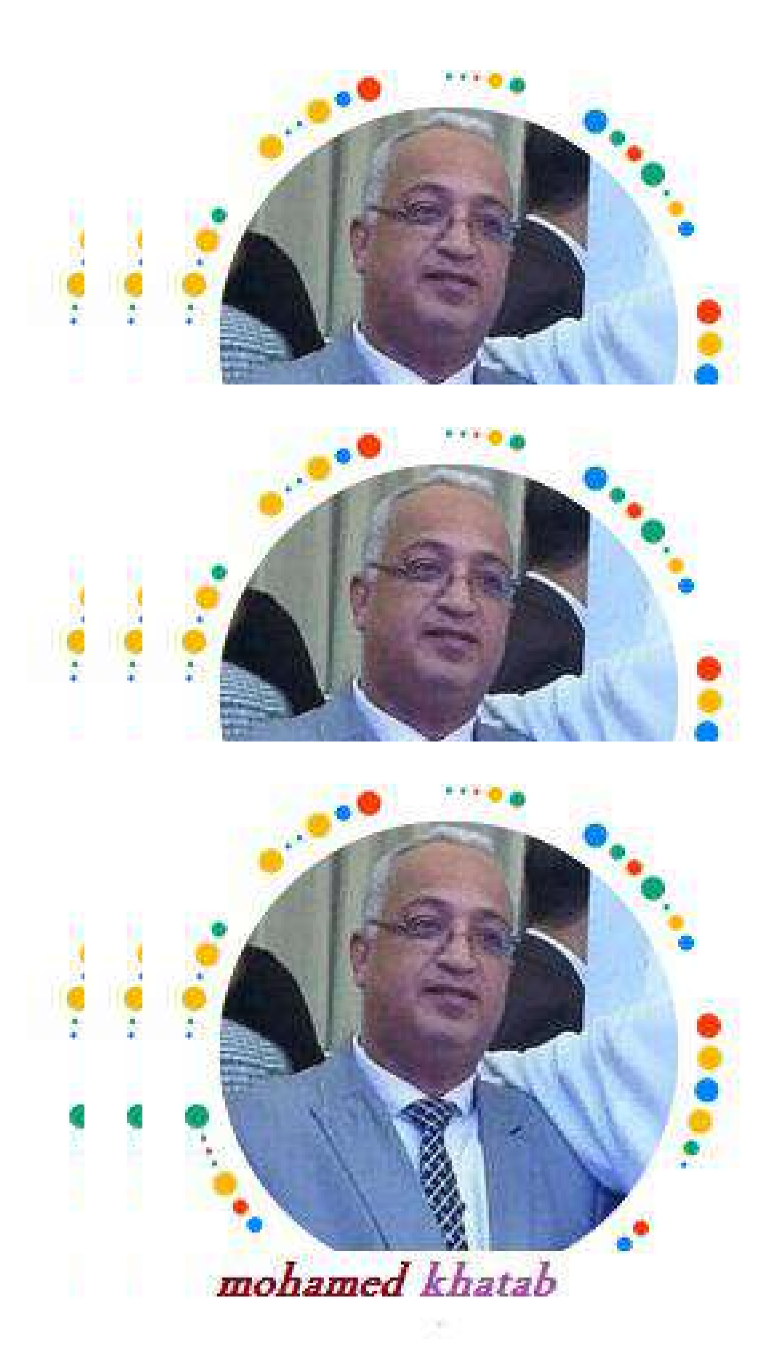
أوليفيا لانغ

ترجمة:

محمد الضبع

مكتبة




mohamed khatab

المدينة الوحيدة
مغامرات في فن البقاء وحيداً

The Lonely City
Adventures in The Art of Being Alone

أوليفيا لاينغ

Olivia Laing

دار كلمات للنشر والتوزيع

بريد إلكتروني:
Dar_Kalemat@hotmail.com

الموقع الإلكتروني:
www.kalemat.com

© Olivia Laing, 2016

"Published by arrangement with Canongate Books Ltd, 14 High Street, Edinburgh EH1 1TE".



٢٠٢٣٤٢١

رقم الإيداع: 2022/4896
الترقيم الدولي: 978-977-6972-08-7

المدينة الوحيدة

مغامرات في فن البقاء وحيداً

The Lonely City

Adventures in The Art of Being Alone

أوليڤيا لاينغ

Olivia Laing

ترجمة:

محمد الضبع

2022

مكتبة | ١١٢٣

t.me/soramnqraa

kalemat

مؤلفات أخرى لأوليڤيا لاينغ

- إلى النهر
- الرحلة إلى ربيع الصدى

أوليفيا لاينغ

المدينة الوحيدة

مغامرات في فن البقاء وحيدًا

إن كنت وحيدًا

فهذا الكتاب موجّه إليك

وكل إنسان جزء من إنسان

رسالة إلى أهل روما 12:5، العهد الجديد، الكتاب السادس

المحتويات

المدينة الوحيدة

1

المدينة الوحيدة

تخيل أنك تقف أمام نافذة في الليل، في الطابق السادس أو السابع عشر أو الثالث والأربعين من مبنى ما. تكشف المدينة نفسها أمامك كمجموعة من الخلايا، مئة ألف نافذة، بعضها مظلمة، وبعضها مضاءة باللون الأخضر، الأبيض، أو الذهبي. وفي الداخل، يسبح الغرباء جيئة وذهابًا، أو يهتمون بشؤونهم الخاصة في ساعاتهم الليلية. بإمكانك رؤيتهم، ولكنك لا تستطيع الوصول إليهم، وهكذا بإمكانك العثور على هذه الظاهرة الحضارية في أي مدينة حول العالم وفي أي ليلة، لتُصيب حتى أكثر البشر قدرة على الاندماج برجفة سببها الشعور بالوحدة، إنها مزيج متناقض من العزلة والانكشاف.

يمكنك أن تكون وحيدًا في أي مكان، ولكن هنالك نكهة خاصة للوحدة التي تعيشها في مدينة وأنت محاط بالملايين من البشر. قد يعتقد البعض أن هذه الحالة مناقضة لأسلوب الحياة في المدينة، للحضور البشري الهائل من حولك، ولكنّ مجرّد القرب المادي ليس كافيًا لتبديد الشعور الداخلي بالعزلة. إنه من الممكن -والسهل حتى- أن تشعر بأنك بائس ومهجور وأنت محاط بالآخرين. يمكن للمدن أن تتحول إلى أماكن وحيدة، وباعترافنا هذا سنتمكن من اكتشاف أن الشعور بالوحدة لا يقتضي

بالضـرورة الانعـزال الجسـدي، بـل يقتضـي غيـاب أو نـدرة العلاقـة، القـرب، العطف. إن الشـعور بالوحـدة يأتـي من عـدم القـدرة -لسـبب أو لآخـر- علـى العثـور علـى القـدر المُـراد مـن الألفـة. التعاسـة، كمـا يُعرّفهـا القامـوس: هـي نتيجـة العيـش دون رفقـة الآخريـن. ومـن الطبيعـي أن تصـل هـذه التعاسـة إلـى أقصاهـا حيـن تكـون محاطًـا بالجمـوع دون أن يُرافقـك أحـد.

مـن الصعـب الاعتـراف بالشـعور بالوحـدة، ومـن الصعـب تصنيفـه أيضًـا، كالاكتئـاب تمامًـا، لأنهـا صفـة قـد تكـون غائـرة فـي طبيعـة إنسـان مـا، كاتصافـه أنـه يضحـك بسـهولة، أو امتلاكـه شـعرًا أحمـر. وبإمكانهـا أيضًـا أن تكـون عابـرة لتقفـز إليـك ثـم ترحـل عنـك وفقًـا لظـروف وأحـداث خارجيـة، كالشـعور بالوحـدة الـذي يأتيـك بعـد رحيـل محبوبـك، أو بعـد أي تغيّـر قـد يحـدث فـي علاقاتـك الاجتماعيّـة، كالاكتئـاب والشـعور بالحـزن أو الأرق. يرتبـط الشـعور بالوحـدة أيضًـا بأسـباب مَرَضيّـة؛ لقـد أجـري حديـث قطعـي عـن الشـعور بالوحـدة ووُصـف بأنـه لا يخـدم أي غـرض، قـال روبـرت ڤايـس فـي معـرض كتاباتـه المهمّـة عـن الشـعور بالوحـدة: «إنـه مـرض مزمـن لا يحمـل أي ميـزة». تصريـح كهـذا قـد يكـون لـه اتصـال قـوي بالاعتقـاد الشـائع الـذي يؤمـن بـأن أقـدار البشـر محتومـة بعيشـهم كأزواج، أو بالاعتقـاد الآخـر الـذي يؤمـن بـأن السـعادة يمكنهـا أو يجـب عليهـا أن تكـون شـيئًا نسـتطيع أن نملكـه للأبـد، ولكـن الجميـع لا يتشـاركون هـذا القـدر. ربمـا أكـون مخطئـة، ولكنـي لا أعتقـد أن أي تجربـة إنسـانية نخوضهـا بعيـدًا عـن حياتنـا الاجتماعيـة مـع الآخريـن بإمكانهـا أن تكـون خاليـة مـن المعنـى تمامًـا، وأن تكـون خاليـة مـن أيِ غِنـى أو قيمـة مـا.

في مذاكراتها سنة 1929، وصفت فيرجينيا وولف شعورًا بالوحدة الداخلية، وكانت تحاول أن تحلله: «فقط لو أستطيع القبض على هذه الشعور، إنه شعور سماع غناء العالم الحقيقي، تأخذني إليه الوحدة والصمت لأبتعد عن العالم المليء بالبشر». مثيرة للاهتمام فكرة أنه يمكن للوحدة أن تأخذك نحو تجربة لا يمكن الوصول إليها في الواقع.

قبل فترة ليست بالبعيدة، عشت في مدينة نيويورك، تلك الجزيرة المزدحمة، جزيرة مكونة من الصخر والخرسانة والزجاج، وكنت أعيش الشعور بالوحدة بشكل يومي.. وبالرغم من أنها لم تكن تجربة مريحة على الإطلاق، رحت أتساءل ما إن كانت فيرجينيا وولف مخطئة؟ ماذا لو لم يكن في تجربة الشعور بالوحدة أي غناء للعالم الحقيقي، ماذا لو لم تقدني هذه الوحدة إلى التفكير بأكبر الأسئلة المتعلقة بسبب وجودي على الأرض.

كان هنالك بعض الأشياء التي احترقت أمامي، ليس فقط كإنسانة مستقلّة على هذا الكوكب، بل أيضًا كمواطنة لهذا القرن، لهذا العصر الرقمي. ماذا يعني أن نكون وحيدين؟ كيف يمكننا العيش إن لم نكن على اقتراب حميمي بإنسان آخر؟ كيف يمكننا أن نتصل بالآخرين خاصةً إن كنا نواجه صعوبة في الحديث معهم؟ هل يمكن للجنس أن يعالج الوحدة؟ وإن كان يعالجها فعلاً، ماذا سيحدث لنا إن اعتُبرت أجسادنا أو هوياتنا الجنسية منحرفة أو تالفة؟ وماذا سيحدث لنا إن كنا مرضى أو غير محظوظين بنعمة الجمال؟ وهل تساعدنا التكنولوجيا على مواجهة كل هذا؟ هل تقرّبنا من بعضنا، أم تجعلنا محاصرين أمام الشاشات؟

لم أكن قَطُّ الإنسانة الوحيدة التي طرحت هذه التساؤلات. العديد من الكتّاب، الفنانين، المخرجين، وكتّاب الأغاني استكشفوا موضوع الوحدة بطريقة أو بأخرى لمواجهة هذه الإشكالية المستفزة، ولكني كنت في بداية وقوعي في حب الصور، لأجد فيها عزاءً لم أجده في أي مكان آخر؛ لذلك قررت أن أُجري أغلب تحقيقاتي داخل عالم الفنون البصرية. كنت مهووسة بفكرة العثور على أدلة ماديّة تثبت أن هنالك أشخاصًا قبلي قد مرّوا بالشعور ذاته الذي شعرت به خلال فترة عيشي في مانهاتن في نيويورك. وهنالك بدأت بجمع الأعمال الفنية التي كانت تتمحور حول قضية الوحدة، وبالتحديد إن كانت متجسدة ضمن بيئة المدينة الحديثة، وبالتحديد أكثر إن كانت متجسدة في مدينة نيويورك خلال السبعين سنة الفائتة.

في البداية، جذبتني الصور فقط، ولكن مع البحث والاستكشاف، بدأت بالتعرُّف على الأشخاص الذين خلقوا هذه الصور: الأشخاص الذين اشتبكوا مع الوحدة في حياتهم وفي أعمالهم أيضًا. ومن بين كل الفنانين الذين وثّقوا المدينة الوحيدة، والذين ثقّفوني وأثّروا فيّ بأعمالهم أتذكّر ألفريد هيتشكوك، فاليري سولاناس، نان غولدن، كلاوس نومي، بيتر هوجار، بيلي هوليدي، زوي ليونارد وجان ميشال باسكيات، وأصبحت مهتمة أكثر بأربعة فنانين: إدوارد هوبر، آندي وارهول، هنري دارجر وديفيد وونتاروفيتش. لم يكن جميعهم سكّانًا دائمين للمدينة الوحيدة، ولكنهم جميعًا منتبهون جدًا إلى المسافات بين البشر، ومعنى شعورك بالوحدة حتى وأنت بين الجموع.

ويبدو هذا بعيد الاحتمال في حالة آندي وارهول، الذي كان مشهورًا بمهاراته الاجتماعية الخارقة. كان محاطًا بوفد مرافق طوال الوقت تقريبًا، وبالرغم من هذا فإن أعماله تصف بشكل مفاجئ العزلة ومشكلات التعلّق، هذه المشكلات التي عانى منها طوال حياته.

يجوب فن وارهول الفضاءات بين البشر، ليجري تحقيقًا فلسفيًا ضخمًا للبحث في مسائل القرب والمسافة، الألفة والنفور. وكالعديد من البشر الوحيدين، كان يحب اقتناء الأشياء، ليحاصر نفسه بالممتلكات لتحول بينه وبين الرغبة في الألفة الإنسانية، مذعورًا من الاتصال الجسدي. كان نادرًا ما يغادر منزله دون أن يكون محاطًا بترسانة من الكاميرات والمسجلات، يستخدمها ليتحكم بالتفاعلات من حوله وينعزل عنها. هذا التصرف الذي قد نفهمه تمامًا عندما نستخدم التكنولوجيا في القرن الحادي والعشرين كي نبقى على اتصال دائم، أو على الأقل هذا ما ندّعيه.

كان البوّاب والفنان الغريب هنري دارجر يقطن في منطقة معاكسة تمامًا، وكان يعيش وحيدًا في مأوى في مدينة شيكاغو في انعدام شبه كامل لأي رفقة أو جمهور، كان وحده في كونٍ خيالي مليء بالكائنات المخيفة والرائعة. عندما تخلّى عن غرفته دون رغبة منه في سن الثمانين ليموت في كنيسة كاثوليكية، اكتُشفت مئات اللوحات الفنية المحشورة في غرفته، والتي لم يسبق له أن عرضها على أي إنسان من قبل. تنير حياة دارجر القوى الاجتماعية التي تقود العزلة، والطريقة التي يمكن للخيال أن يعمل بها لمقاومتها.

كانت حيوات هؤلاء الفنانين مختلفة تمامًا من الناحية الاجتماعية، ولذلك فإن أعمالهم تنقّلت داخل ثيمة الوحدة لتتناولها بطرق مختلفة، بمهاجمتها بشكل مباشر أحيانًا، وبالتعامل مع موضوعات مثل: الجنس، المرض، التعرض للإساءة، بوصفها أسبابًا مُولّدة للعار والعزلة. إدوارد هوبر، الرجل الرشيق الساقين القليل الكلام كان مشغولاً -على الرغم من إنكاره لذلك أحيانًا- بالتعبير عن الوحدة الحضارية بطرق بصرية، كان يترجم هذه الوحدة إلى ألوان. خلال قرن من الزمان، لا تزال صوره عن عزلة الرجال والنساء تُلمح خلف زجاج مقاهي العالم، مكاتبه، وفنادقه، لترمز إلى توقيع مميز للعزلة في المدينة.

يمكنك أن ترى شكل العزلة، ويمكنك أيضًا أن ترفع سلاحك في وجهها لجعل الأشياء التي تخدم الوضوح كوسائل تواصل لمقاومة الرقابة والصمت. كان هذا الدافع المحفّز لديڤيد ووناروڤيتش، ولا يزال غير معروف بالشكل الذي يستحقه هذا الفنان الأمريكي المصور الكاتب والناشط، والذي أثّرت فيّ أعماله الخارقة للعادة أكثر من أي أعمال أخرى، وساعدتني على التخلّص من عبء شعوري بأنني كنت في عزلتي وحيدة بشكل معيب.

بدأت أدرك أن الشعور بالوحدة أشبه بمكان مأهول بالسكّان، بل إنه مدينة بحد ذاتها. وعندما يسكن المرء مدينة جديدة، حتى لو كانت منظمة ومنطقية كمانهاتن، إلا أنه لا بد له من أن يضلّ الطريق في البداية. ومع مرور الوقت، ستتمكن من تطوير خريطة ذهنية، مجموعة من الوجهات المفضلة والطرق المحبوبة، متاهة لا يمكن لأي شخص آخر أن يقلدها أو يعيد إنتاجها. ما كنت أبنيه

في هذه السنوات، وما أشعر به الآن، عبارة عن خريطة للوحدة، بُنيت بواسطة الحاجة وبواسطة الاهتمام أيضًا، قِطع من خبراتي ومن خبرات الآخرين. أردتُ أن أفهم ما معنى أن أكون وحيدة، وكيف تعمل الوحدة في حياة الآخرين، وكنتُ أحاول رسمَ حدود العلاقة المعقدة بين الوحدة والفن.

قبل مدة طويلة، كنت أستمع كثيرًا إلى أغنية لدينيس ويلسون. من ألبومه *Pacific Ocean Blue* الذي أصدره بعد نهاية فرقة *The Beach Boys*. كان هنالك سطر في الأغنية أحببته كثيرًا: *الوحدة مكان مميز جدًا*. وكمراهقة في ذلك الحين، جالسة على سريري في مساءات الخريف، كنت أتخيل أن ذلك المكان الذي يتحدث عنه دينيس ويلسون عبارة عن مدينة، ربما عند حلول الغسق، عندما يذهب الجميع إلى منازلهم وتبدأ أضواء النيون بالحياة. لقد أدركت أنني كنت حينها أحد سكّان تلك المدينة، وأحببت الطريقة التي وصفها بها ويلسون، وشعرت بأنها خصبة ومخيفة في الوقت نفسه.

الوحدة مكان مميز جدًا. ليس من السهل دائمًا أن ندرك الحقيقة في جملة ويلسون هذه، ولكن بعد رحلات وأسفار طويلة أدركتُ أنه كان على حق، الوحدة ليست تجربة عديمة الفائدة، بل تمثل اللُّب داخل ما نقدّره وما نحتاج إليه كبشر. العديد من الأشياء المعجزة ظهرت من المدينة الوحيدة.. كانَ بعض هذه الأشياء مزيفًا، ولكن بعضها الآخر كان بمثابة الشفاء والخلاص.

2
جدران من زجاج

لم يسبق لي أن ذهبت للسباحة في نيويورك قَطُّ. كنت غير محظوظة بالبقاء في نيويورك في فصل الصيف. وكانت كل أحواض السباحة الخارجية التي مررت بها في الشتاء خالية تمامًا. غالبًا كنت أمكث في الحافة الشرقية للجزيرة، وسط المدينة، لأستأجر شقة رخيصة حيث يسكن عمّال صناعة الملابس، وهناك يمكنك أن تسمع صوت زحام السيارات في الشارع لكل مَن يقطع جسر ويليامسبيرغ. عائدةً إلى المنزل من أي عمل مؤقت يمكنني أن أحصل عليه في ذلك اليوم، كنت أسير قليلاً قرب حديقة هاميلتون، وهناك توجد مكتبة عامة ومسبح يتسع لاثني عشر شخصًا، بطلاء أزرق متقشّر شاحب. كنت وحيدة وبلا هدف في تلك الفترة، وهذه المساحة الطيفية الزرقاء، المليئة في زواياها بالأوراق البنية المتساقطة، لم تفشل قَطُّ في جذب قلبي إليها.

هل يمكنك وصف الشعور بالوحدة؟ إنه أشبه بكونك جائعًا، إنه أشبه بكونك جائعًا بينما كل مَن حولك يستعد لتناول وليمة. إنه شعور مخجل ومخيف، ومع الوقت يبدأ هذا الشعور بالإشعاع خارجًا، ليجعل صاحبه أكثر عزلة وأكثر غربة. إنه شعور مؤلم بالطريقة التي تؤلمنا بها المشاعر، وله أيضًا عواقب جسدية لا يمكننا رؤيتها داخل الجسد المغلق، ويتطور هذا الشعور ليصبح باردًا كالثلج وصافيًا كالزجاج ليتضمّنك ويجتاحك.

غالبًا، كنت أستأجر شقة صديق لي في نيويورك في الشارع الثاني، في حي مليء بالحدائق. كانت البناية قديمة جدًا، مطلية بلون أخضر كالزرنيخ، وكان المطبخ يحتوي على حوض استحمام قديم يختفي وراء ستارة. في الليلة الأولى التي قضيتها في هذه الشقة، بعد أن وصلت متعبة من رحلة طيران طويلة، شممت رائحة غاز كانت تتزايد بينما كنت مستلقية على السرير من التعب. اتصلت بالطوارئ، وبعد عدة دقائق وصل ثلاثة رجال إطفاء، أشعلوا المصابيح، ثم مشوا بحذر على الأرضية الخشبية للشقة حتى لا يفسدوها بأحذيتهم الضخمة. كان هنالك ملصق مأطر فوق الفرن من عمل مسرحي لمارثا كليرك يعود إلى الثمانينيات تحت اسم معجزة الحب. كان الملصق يحتوي على صورة ممثلَين يرتديان بدلات بيضاء وقبعات كوميديا ديلارتي. كان أحد الرجلين يسير نحو ممر مضاء، والآخر يرفع يديه في الهواء بشكل يوحي أنه قد ارتعد من شيء ما.

ميراكولو دي أموري أو معجزة الحب. لقد كنت في هذه المدينة لأنني وقعت في الحب بتهور واندفاع كبير، ثم وجدت نفسي وحيدة ومعتوهة بشكل غير متوقع. في موسم الربيع الكاذب للرغبة، كنت قد خططت مع الرجل الذي كنت أحبه، واتفقنا على أنني سأترك إنجلترا لأنتقل إلى نيويورك للعيش معه. عندما غيّر رأيه أخيرًا، بشكل غير متوقع، عبر سلسلة من المكالمات الهاتفية المشوشة، وجدتُ نفسي بلا هدف، مذهولة من وصولي السريع ورحيلي السريع.

في غياب الحب، وجدت نفسي متعلقة بشكل يائس بالمدينة نفسها: الحوائط المزخرفة، البقالات، جنون الشوارع المزدحمة، محلات بيع سرطان البحر في الشارع التاسع، البخار المتصاعد من أسفل الشوارع. لم أكن أريد أن أضحي بالشقة التي استأجرتها في إنجلترا منذ مدة تزيد على عقد من الزمن، ولكني في الوقت نفسه لم أكن ملزمة بالعودة إلى إنجلترا، لم أكن أملك عائلة أو عملاً هناك. وجدت أنني أملك بعض المال لشراء تذكرة طيران إلى نيويورك، دون علمي أنني على وشك الدخول إلى متاهة، إلى مدينة محصّنة داخل جزيرة مانهاتن، ولكن الأمور لا تسير كما هو مخطط لها. الشقة الأولى التي سكنت فيها لم تكن في مانهاتن من الأساس، بل كانت في مرتفعات بروكلين، على بعد بنايات قليلة من المكان الذي كنت سأعيش فيه إن كنت في واقع موازٍ نجحت فيه بتحقيق الحب وتحقيق حياة زائفة استهلكت مني سنتين كاملتين تقريبًا. وصلت إلى نيويورك في سبتمبر، وعند موظف الجوازات في المطار، سألني الحارس دون أي نبرة لطف: لماذا ترتعش يداكِ؟ طريق فان ويك السريع كان قاتمًا وغير واعد، واستغرقني الأمر عدة محاولات لأتمكن من فتح البوابة الضخمة للبناية باستخدام المفاتيح التي أرسلها لي صديقي عبر فيديكس قبل عدة أسابيع.

كنت قد رأيت هذه الشقة مرة واحدة من قبل.. كانت عبارة عن شقة أستديو بمطبخ صغير وحمام أنيق مطلي باللون الأسود. كان هنالك ملصق ساخر ومقلق على الجدار، إعلان قديم لشراب ما، امرأة مبتهجة كان نصفها السفلي عبارة عن ليمونة متصلة

بشجرة. كان هنالك غرفة للغسيل في الطابق السفلي، ولكني كنت جديدة في نيويورك لأدرك أن هذه الغرفة تعدّ نعمة ووسيلة من وسائل الرفاهية هنا.

في أغلب الأيام كنت أمارس الأنشطة ذاتها. أخرج لتناول بعض البيض والقهوة، أسير دون هدف على الأرصفة، أو أتنزه قرب النهر الشرقي لأحدق في انسيابه، أدفع كل يوم إلى الأمام قليلاً حتى وصلت إلى الحديقة في دمبو، حيث يمكنك أن ترى في أيام الأحد حفلات زواج بورتريكية، حيث الفتيات يرتدين فساتين عملاقة خضراء ليمونية وفوشية تجعل كل ما حولها يبدو مرهقًا ومملاً. كنت أعمل بعض الوقت، ولكني لم أمتلك شيئًا كافيًا يشغل وقتي في مانهاتن، وكانت الأوقات السيئة تزورني في المساء، عندما أعود إلى غرفتي، وأجلس على الأريكة لأراقب العالم في الخارج عبر الزجاج، وأتفحصه مصباحًا مصباحًا.

كنت أرغب بشدة ألا أكون في مكاني هذا. في الحقيقة جزء من المشكلة يكمن في أنني لم أكن في أي مكان من الأساس. شعرت بأن حياتي فارغة وغير حقيقية وكنت أشعر بالخجل من ضآلة حجمها. بالطريقة ذاتها التي قد تجعل أحدهم يشعر بالخجل عند ارتداء قطعة ملابس متسخة أو عليها بقعة عصير. كنت أشعر بأنني مهددة بخطر التلاشي. وبالرغم من أن هذا الشعور كان قويًا ومسيطرًا علي بشكل تام فإنني كنت أتمنى أحيانًا لو تمكنت من إيجاد طريقة للتخلص من نفسي دفعة واحدة، ربما لعدة أشهر فقط، حتى تزول هذه الغُمّة. لو كنت سأصف ما كنت أشعر به سأقول: *لا أريد أن أكون وحيدة، أريد لأحد أن يريدني*.

أنا وحيدة. أنا خائفة. أحتاج إلى الحب، أحتاج إلى اللمس، إلى الاحتضان، لقد كان إحساسي بالحاجة هو ما جعلني مرعوبة جدًا. توقفت عن تناول الطعام وراح شعري يتساقط بشكل ملحوظ على الأرضية الخشبية، وكنت أشعر بقلق متزايد.

لقد كنت وحيدة من قبل في حياتي، ولكن لم يسبق لي أن كنت وحيدة كما أنا الآن. لقد عشت وحدي منذ منتصف عشرينياتي، غالبًا في علاقات حب، ولكن أحيانًا دونها، وكنت أحب العزلة أحيانًا، ولكن حتى في الأوقات التي لم أكن أحبها فيها كنت موقنة بأنني سوف أحصل على حب جديد أو علاقة جديدة عما قريب. وحي العزلة، الشعور الكلي غير القابل للفهم، والذي يجعلني أشعر بأنني لا أملك ما يجب أن يملكه البشر، وأن سبب هذا يعود إلى حزني الشديد. كل هذه المشاعر والأفكار اشتدت علي مؤخرًا، عاقبة الشعور بالرفض. لا أفترض أن هذا لم يكن متصلاً بحقيقة أنني كنت أقترب من أزمة منتصف ثلاثينياتي، هذا العمر الذي لم تعد فيه عزلة المرأة مقبولة لتحمل في طياتها بعض المعاني والأحكام القاسية، مثل: الغرابة، الانحراف، والفشل.

خارج نافذتي، كنت أشاهد الناس وهم يقيمون حفلات العشاء. الرجل الذي يسكن في الطابق العلوي يستمع إلى الجاز، وكان ينشر ألحان الجاز في البناية بأكملها وينشر معها رائحة الحشيش. أحيانًا كنت أتحدث إلى النادل في المقهى الصباحي الذي أزوره، وفي مرة أهداني قصيدة كتبها على ورقة بيضاء سميكة، ولكني لم أتحدث كثيرًا بشكل عام؛ لقد كنت محاصرة

داخل نفسي، وكنت على مسافة بعيدة جدًا من أي شخص حولي. لم أبكِ كثيرًا، ولكن أتذكر ذات مرة أنني لم أتمكن من إغلاق الستائر في الغرفة ثم انهرت بالبكاء. لقد كانت الفكرة فظيعة جدًا، أن يتمكن أحدهم من رؤيتي عبر النافذة الزجاجية وأنا أتناول رقائق الذرة واقفة، أو وأنا أتصفح رسائلي الإلكترونية، ووجهي منعكس على شاشة جهازي المحمول.

كنت أعرف الطريقة التي كنت أبدو بها تمامًا. كنت أبدو كامرأة في إحدى لوحات هوبر. المرأة في لوحة *Automat*، ربما، في قبعة ومعطف أخضر، تحدق إلى كوب قهوة والنافذة وراءها تعكس صفين من الأضواء، وتسبح نحو السواد، أو المرأة الأخرى في لوحة *Morning Sun*، والتي تجلس على سريرها وشعرها ملفوف بفوضوية، بينما تحدق عبر نافذتها إلى المدينة. صباح جميل، الضوء يغسل الجدران. ولكن، على الرغم من هذا فإن هناك شيئًا يشعرك بالعزلة في عينيها وفكها، ساعدها النحيل على ساقيها. غالبًا ما كنت أجلس بالطريقة ذاتها بلا هدف أسفل الشراشف المتجعّدة، أحاول ألا أشعر، أحاول أن آخذ عددًا من الأنفاس المتتالية.

وأكثر لوحاته إثارة لاضطرابي كانت *Hotel Window*. كان النظر إليها أشبه بالتحديق إلى مرآة عرّافة، وكأني كنت أرى فيها لمحة من المستقبل، ملامحه المكشوفة، عجزه الموعود. المرأة في هذه اللوحة أكبر سنًا، متوترة ولا يمكن الاقتراب منها، تجلس على أريكة في غرفة فارغة أو في بهو الفندق.. لقد ارتدت ملابسها وهي على وشك الخروج، على رأسها قبعة وعلى ظهرها

رداء، وكانت تنظر إلى الشارع المظلم عبر النافذة، على الرغم من أنه لا يوجد شيء واضح من المشهد سوى النافذة المظلمة في البناية المقابلة.

عندما سُئل هوپر عن أصل هذه اللوحة، قال ذات مرة: «إنها لا تعود إلى مشهد دقيق أبدًا، مجرد فكرة خطرت لي وارتجلتها استنادًا على العديد من المشاهد التي رأيتها. هذا ليس فندقًا محددًا، بل انطباعًا تشكّل لدي من جولاتي التي كنت أسير فيها من برودواي إلى الشارع الخامس، وبينهما العديد من الفنادق الرخيصة. قد تكون فكرة اللوحة خطرت لي بسبب هذه الفنادق: هل تبدو لوحة تصف الوحدة؟ نعم، أظن أنها أكثر وحدةً مما خططت له».

ما قصة هوپر؟ بعد كل فترة زمنية يأتي فنان ما يتمكن من القبض على تجربة ما، عن قصد أو حتى عن غير قصد، ولكن بإتقان وكثافة كهذه، لا يمكن إنكار الصلة بين هوپر ووصف الشعور بالوحدة. لم يكن هوپر يحب فكرة أن تُؤطّر لوحاته بثيمة واحدة كالوحدة مثلاً. أخبر صديقه براين أو دورتي ذات مرة في إحدى مقابلاته النادرة: «لقد استُهلكت ثيمة الوحدة»، وأيضًا في فيلمه الوثائقي *Hopper's Silence*، عندما سأله أو دورتي: «هل تعكس لوحاتك عزلة الحياة الحديثة؟» صمت هوپر قليلاً ثم قال: «قد يكون هذا صحيحًا. وقد لا يكون صحيحًا». لاحقًا، سأله أو دورتي عن السبب الذي جعله ينجذب إلى المشاهد المظلمة، أجاب هوپر: «أفترض أنه سبب يتعلق بشخصيتي».

لماذا إذن نستمر بإلصاق ثيمة الوحدة بأعمال هوبر؟ الإجابة السهلة هي أن لوحاته تميل إلى كونها تحتوي على أشخاص وحيدين، أو على مجموعات صغيرة منفصلة تمامًا عن بعضها تتكون من شخصين أو ثلاثة، وغالبًا ما تكون وضعيات وملامح شخصياته في لوحاته تشير إلى الحزن أو الكآبة. ولكن، هناك شيء آخر أيضًا، شيء يتعلق بالطريقة التي يرسم بها شوارع مدينته. وكما يقول كارتر فوستر المسؤول عن متحف ويتني الشهير في نيويورك، فإن هوبر «يعيد بشكل روتيني إنتاج مساحات معينة وتجارب مكانية شائعة في نيويورك تنتج عن حالة الاقتراب الجسدي من الآخرين والابتعاد الروحي عنهم، ويوظف لتحقيق هذا الحركة البناء، النوافذ، الجدران، الأضواء، والظلمة أيضًا». وتوصف زاوية النظر هذه أحيانًا بأنها متلصصة، ولكن مشاهد هوبر الحديثة تكرّر إحدى التجارب المركزية للشعور بالوحدة، وهي الطريقة التي يكون فيها الشعور بالانفصال عن الآخرين مختلطًا بالقُرب الذي لا يطاق.

هذا التوتر حاضر حتى في أكثر لوحاته لطفًا في نيويورك، تلك التي تشهد على نوع أكثر متعة وهدوءًا من العزلة. *Morning in a City*، لوحته التي تقف فيها امرأة وهي عارية قرب النافذة، وتحمل في يدها منشفة، وتبدو مسترخية ومطمئنة، وعلى جسدها بقع بلون اللافندر الوردي والأخضر الباهت. المزاج مسالم، ولكن على رغم من هذا فإن أبهت مؤشر للقلق يظهر في الجهة اليسرى البعيدة في اللوحة، حيث النافذة المفتوحة تتيح المجال للبناية في الخارج، والتي سطع عليها صباح السماء لتتلون بلون الفانيلا

والورود. في تلك البناية ثلاثة شبابيك، ستائرها الخضراء نصف مسدلة، وما داخلها أسود تمامًا. إن كنا سنعدّ الشبابيك مماثلة للأعين، كما يتقرح أصل الكلمة، وكما تقترح الوظيفة المشتركة بينهما أيضًا، فإن هذا الحاجز اللوني المعتم يمنعنا من معرفة ما إن كان أحد يستطيع رؤية الفتاة في اللوحة، أو ربما هي مُتجاهلة تمامًا، غير مرئية، غير مُعترف بوجودها، غير مرغوب فيها.

في لوحته المخيفة *Night Windows*، تتطور هذه المخاوف لتنتقل إلى مرحلة القلق الحاد. تركز اللوحة على الجزء العلوي من بناية ما، بثلاثة شبابيك، ثلاثة فراغات، لتكشف لنا عن غرفة مضاءة. في الشبّاك الأوّل تتحرك الستائر إلى الخارج، في الشبّاك الثاني تظهر امرأة ترتدي لونًا ورديًا وتنحني باتجاه سجادة خضراء، ووركها مشدود. في الشبّاك الثالث يظهر مصباح مضيء عبر طبقة من القماش على الرغم من أنه يظهر على أنه جدار من اللهب.مكتبة .. سُر مَن قرأ

هنالك شيء غريب، أيضًا، بخصوص زاوية النظر التي رُسمت اللوحة منها. من الواضح أنها من أعلى –لأننا نرى أرضية الغرفة، ولا نرى سقفها – ولكن الشبابيك تقع في الطابق الثاني على أقل تقدير، وهذا يجعل مَن ينظر من هذه الزاوية معلقًا في الهواء. أكثر الإجابات احتمالاً لهذا السؤال، هو أن صاحب هذه الزاوية قد تمكن من سرقة لحظات قصيرة بينما كان يتحرك به مصعد القطار، والذي كان يحب هوپر أن يركبه ليلاً، وهو مدجج بأوراقه وطباشيره، ليحدق عبر زجاج من السطوع اللحظي، وتلتصق بذاكرة عينيه هذه اللحظات الناقصة دون نهاية ملائمة. وعلى كل حال،

إن كان المُشاهد -أنا، أو أنت- قد شارك بفعل ساهم في الإبعاد، فقد اختُرقت خصوصية هذه المرأة، ولكن هذا الفعل لا يجعلها أقل وحدةً على الرغم من أنها مكشوفة الآن في غرفتها المحترقة.

هكذا هي المدن، تجعلك دائمًا تحت رحمة تحديق من شخص غريب حتى لو كنت داخل منزلك. أينما أذهب في شقتي -إن مشيت من سريري إلى أريكتي؛ أو ذهبت إلى المطبخ لأتذكر صندوق الآيس كريم المنسي في الثلاجة- يمكن مَن في البناية المقابلة رؤيتي، ويمكنني في الوقت نفسه أن ألعب دور المراقبة أيضًا، وأحدق إلى العديد من الناس الذين لم يسبق لي أن تبادلت معهم كلمة واحدة، وجميعهم غالبًا ما يكونون مشغولين في التفاصيل الحميمية والصغيرة لأيامهم. يضعون ملابسهم في الغسالة وهم عراة، يعدّون الطعام لأطفالهم في المساء.

في الظروف الطبيعية، لا أفترض أنَّ أيًا من هذا سوف يثير أكثر من مجرد فضول مؤقت، ولكن ذلك الخريف لم يكن عاديًا. تقريبًا في اللحظة التي وصلت فيها، كنتُ مدركة بداية قلق كبير نشأ حول سؤال قدرة الآخرين على رؤيتي بهذا الشكل، والعكس.. أردت منهم رؤيتي وقبولي كما ينظر المحبوب إلى حبيبته. وفي الوقت نفسه، كنت أشعر بأنني مكشوفة جدًا أمامهم، وكنت أحذر من أحكامهم علي خاصة في تلك الأوقات التي كان جلوسي فيها وحدي قد يُعدّ غريبًا أو خاطئًا، في الوقت الذي كنت فيه محاطة بالأزواج والعائلات. وبينما كانت هذه المشاعر بالتأكيد متضخمة لأنني كنت أعيش في نيويورك لأول مرة -مدينة الزجاج والأعين المتنقلة- إلا أنها كانت نابعة من شعوري بالوحدة، والذي يحركني في اتجاهين اثنين: نحو الألفة وبعيدًا عن التهديد.

في ذلك الخريف، كنت أعود دائمًا إلى لوحات هوبر، كنت منجذبة لها وكأنها مخطط لسجن ما بينما كنت أنا السجينة؛ كنت مؤمنة أنها تحتوي على أدلة ستساعدني على فهم حالتي. وبالرغم من أنني تأملت العديد من الغرف التي رسمها هوبر فإنني ما زلت أعود دائمًا إلى المكان ذاته.. المطعم الشهير في لوحة *Nighthawks* التي وصفتها جويس كارول أوتس بأنها «أكثر لوحة نملكها إثارة للمشاعر، وأكثر لوحة رومانسية أُعيد استدعاؤها لتصف بدقة الشعور بالوحدة في أمريكا».

لا أعتقد وجود العديد من البشر في العالم الغربي لم يسبق لهم رؤية الصندوق الأخضر البارد لهذه اللوحة، أو لم يسبق لهم رؤية نسخة متسخة من هذه اللوحة معلقة في غرفة انتظار داخل عيادة أو ممر مكتب. لقد انتشرت هذه اللوحة بشكل مسرف جدًا، لتصبح مألوفة جدًا كالصدأ فوق النحاس، أو كالغبار على العدسات، وبالرغم من هذا فإنها لا تزال تملك سلطتها الغريبة وقوتها المؤثرة.

لقد كنت أراها على شاشة جهازي المحمول لسنوات طويلة قبل أن أرى النسخة الحقيقية منها، في متحف ويتني في ظهيرة يوم حار في أكتوبر. لقد كانت اللوحة معلقة في آخر المعرض، مخبّأة خلف عدد كبير من الناس. *الألوان مذهلة*، قالت فتاة ما، ثم بدأتُ بالتوغل بين الزائرين لأصل إلى المقدمة. وعندما أصبحت أمام اللوحة تمامًا، أعادت اللوحة ترتيب نفسها، لتتحلل إلى مجموعة من الإشكالات والتراكيب الشاذة التي لم يسبق لي أن رأيتها من قبل: المثلث الساطع لسقف المطعم كان متصدعًا.

قطـرة طويلـة مـن اللـون الأصفـر كانـت تجـري بيـن جـرار القهـوة، كانـت الألـوان نحيلـة جدًا، ولـم تكـن تصـل إلـى حـواف اللوحـة، وكان السـطح مخترقًا بالعديـد مـن النقـاط البيضـاء والخطـوط البيضـاء الصغيـرة.

أخـذت خطـوة إلـى الـوراء. راحـت ظـلال خضـراء تتسـاقط كالمسـامير والجواهـر علـى ممـر المشـاة. لا يوجـد أي لـون فـي الكـون يمكنـه وصـف قـوة كهـذه، غريـة الحضـارة، تلاشـي البشـر داخـل الصـروح التـي بنوهـا، هـذا اللـون الأخضـر الشـاحب الضـار الـذي لـم يتمكـن مـن الظهـور إلا بسـبب الكهربـاء، والـذي لا يمكـن فصلـه عـن المدينـة فـي الليـل، المدينـة المكونـة مـن أبـراج الزجـاج، مـن المكاتـب المضـاءة الفارغـة ولوحـات النيـون.

جـاءت مسـؤولة مـن المعـرض وخلفهـا مجموعـة مـن الـزوار. أشـارت إلـى اللوحـة وقالـت: *أتـرون؟! لا يوجـد بـاب لهـذا المطعـم فـي اللوحـة*. اقتـرب الجميـع مـن اللوحـة، ثـم تعجبـوا كثيـرًا؛ لقـد كانـت علـى حق. كان المطعـم أشـبه بالملجـأ بالتأكيـد، ولكـن لا يوجـد مدخـل أو بـاب لهـذا المطعـم، لا توجـد طريقـة للدخـول أو للخـروج منـه، يوجـد بـاب داخـل المطعـم، ولكـن قـد يوصـل إلـى المطبـخ الخلفـي، ولكـن مـن جهـة الشـارع كان المكـان مغلقًـا تمامًـا، كان أشـبه بحـوض أسـماك عصـري، زنزانـة مـن الزجـاج.

وفـي الداخـل، فـي سـجنهم الأصفـر الحـي، نجـد أربـع شـخصيات شـهيرة: رجـل وامـرأة، عامـل المطعـم فـي زيـه الأبيـض وشـعره الأشـقر المختفـي أسـفل قبعتـه، ورجـل آخـر يجلـس وظهـره إلـى النافـذة وجيـب معطفـه المفتـوح يمثـل أكثـر نقـاط اللوحـة ظلمـةً.

لا أحد يتكلم في هذه اللوحة، لا أحد يحدق إلى أحد.. هل كان هذا المطعم ملجأً للمعزولين؟ هل كان مكانًا لطلب النجدة، أم كان عبارة عن تجسيد للقطيعة والوحدة التي تعيشها المدن الحديثة؟ نبعت عبقرية اللوحة من عدم استقرارها، من رفضها للالتزام.

انظر -على سبيل المثال- إلى عامل المطعم، قد تكون ملامح وجهه أليفة، وقد تكون باردة.. إنه يقف في مركز مجموعة من المثلثات ليترأس السر الليلي المقدس للقهوة. ولكن، أليس هذا العامل محاصرًا أيضًا؟ أحد رؤوس المثلث مقطوعة عند حدود اللوحة، ولكن بالتأكيد فإن ذلك الرأس يضيق بشكل حاد دون أن يترك للعامل أي مجال للخروج من أي مكان. هذا هو نوع التشويش الهندسي الذي كان هوبر بارعًا في خلقه، وبهذه الطريقة كان يوصل مشاعره إلى المتلقي، لينتج مشاعر الشعور بالحبس والحذر والقلق العظيم.

ماذا أيضًا؟ مِلت ناحية الجدار، وكانت قدماي تتعرقان، كنت أحاول إحصاء محتويات المطعم. ثلاثة أكواب قهوة، كوبان فارغان، منديلان، ثلاث عبوات ملح، عبوة فلفل، ربما سكر، ربما كاتشب، إضاءة صفراء تنبعث من السقف، بلاط أخضر حي (مسحة عبقرية من *اليشم الأخضر*، هكذا وصفته زوجة هوبر في المذكرات التي اعتادت أن تكتب فيها عن لوحاته)، ظلال مثلثة تتساقط بخفة في كل مكان، لون ورقة دولار، وفي لوحة المطعم في الخارج تظهر ماركة فيليز أمريكان للسيغار، فقط بـ ٥ سنتات مكتوبة أسفل السيغار، درج نقود أخضر في نافذة المتجر المقابل.. أخضر على أخضر، زجاج على زجاج، هذا المزاج الذي استمر بالتمدد كلما تأملت أكثر.

النافذة كانت أغرب ما في اللوحة، فقاعة من الزجاج كانت تفصل المطعم من الشارع، وكانت تحرف عكس نفسها. هذه النافذة فريدة في أعمال هوبر على الرغم من أنه قد رسم مئات النوافذ، أو ربما آلاف النوافذ في حياته. كانت بعض النوافذ التي قد رسمها هوبر تحتوي على بعض الانعكاسات، ولكن هذه النافذة كانت الوحيدة التي رَسَمَ الزجاجَ فيها بكل خصائصه البصرية الغامضة، صلبًا وشفافًا في الوقت ذاته، ماديًا وزائلاً ليجمع ما قام به هوبر في أماكن كثيرة، ويصهر في رمز مدمر واحد ميكانيزمات الحبس والانكشاف. لقد كان من المستحيل أن تحدق عبر الزجاج إلى داخل المطعم دون أن تجرّب خوفًا لحظيًا من الوحدة، أو إحساسك إن كنت تقف وحدك في الخارج في الهواء البارد، دون وسيلة للدخول إلى هذا المطعم المصمم دون باب مرئي.

***

القاموس، ذلك القاضي البارد، يعرّف كلمة وحيد على أنها الشعور السلبي الذي يتزايد بسبب العزلة، المحتوى العاطفي هو ما يميّز هذه الكلمة من كلمات أخرى مثل: «بمفرده»، «وحده» أو «منفردًا»، *«مكتئب بسبب رغبة أو رفقة أو مجتمع»، «حزين بسبب أنه وحيد»، «الشعور بالوحدة»*، ولكن الوحدة لا تقتضي دائمًا انعدام الرفقة، وهذا ما يسميه علماء النفس بالعزلة الاجتماعية أو الحرمان الاجتماعي. ليس جميع الأشخاص الذين يعيشون حياتهم دون رفقة وحيدين، وفي الوقت نفسه يظل من الممكن أن تشعر بالوحدة حتى وأنت في علاقة أو بين أصدقائك، وكما كتب أبكتيتوس قبل ألفي سنة تقريبًا: «كون المرء *وحده*، لا يجعله وحيدًا، كما أن وجوده بين الجموع، لا يعني أنه ليس وحيدًا».

يتولّد الشعور بالوحدة بسبب غياب أو عدم اكتفاء القرب، وتتراوح حدة هذا الشعور من عدم الراحة إلى تحوله إلى مرض مزمن، أو حتى إلى ألم لا يُحتمل. في سنة ١٩٥٣، توصّل الطبيب والمحلل النفسي هاري ستاك سوليڤان إلى تعريف لا يزال صامدًا حتى الآن للشعور بالوحدة: «التجربة البغيضة جدًا والمتزايدة المرتبطة بالحاجة غير المشبعة إلى الألفة الإنسانية».

لم يتناول سوليڤان الوحدة في أعماله إلا بشكل عابر، وإن أردنا الحديث عن إحدى رائدات أبحاث الوحدة فإننا سنذكر حتمًا المحللة النفسية الألمانية فريدا فروم-رايشمان. قضت فروم-رايشمان أغلب حياتها العملية في أمريكا، ولذلك فهي معروفة في الثقافة الشهيرة (ثقافة البوب) بأنها (دكتور فريد) في رواية جوان غرينبرغ التي تتحدث عن معاناتها في فترة المراهقة مع مرض انفصام الشخصية. *لم أعدك قَطُّ بحديقة من الورود*. عندما توفيت في ميريلاند سنة ١٩٥٧، تركت على مكتبها عددًا من الأوراق التي لم تنتهِ منها بعد، وحُرّرت ونُشرت بعد ذلك تحت عنوان «عن الوحدة». هذه المقالة تمثل أول محاولة حقيقية لمحلل نفسي أو طبيب نفسي لتناول موضوع الوحدة على أنها تجربة مستقلة عن تجارب أخرى أكثر خطرًا كالاكتئاب أو القلق أو الخسارة.

لقد تناولت فروم-رايشمان الوحدة على أنها موضوع مقاومة أساسي، من الصعب وصفه والقبض عليه، ومن الصعب حتى الحديث عنه:

الكاتب الذي يريد توضيح معنى الوحدة سوف تواجهه مشكلة اصطلاحية فادحة قد تجعله مشلولاً.. تبدو الوحدة على أنها تجربة مؤلمة ومخيفة، ولذلك فإن البشر يفعلون أي شيء لتجنبها. وهذا التجنّب يحتوي على ممانعة غريبة من جهة الأطباء النفسيين للحصول على التوضيح العلمي المطلوب حول الموضوع.

بحثت فروم-رايشمان في المراجع القليلة التي تمكنت من إيجادها، لتجمع لتلتقط بعض الملاحظات من سيغموند فرويد، آنا فرويد ورولو ماي. العديد من هؤلاء، حسب اعتقاد فرومان-رايشمان، عُرّضوا لأنواع مختلفة من الوحدة، وخلطوا ما هو مؤقت وظرفي منها —وحدة الحرمان، أو وحدة انعدام الحب أو قلته في الطفولة— بما هو أعمق، وهنا يُقصد «العزلة العاطفية».

تُعلّق فروم-رايشمان على هذه الحالات المقفرة من الوحدة قائلة: «الوحدة، في صورتها الجوهرية، لها طبيعة تمنعها من الانتقال عبر التواصُل حتى لو حاول مَن يعاني منها شرحها وتفسيرها لغيره، ولا يمكن نقلها عبر التعاطف المشترك، وقد تفشل كل محاولات الطرف الثاني للتعاطف مع مَن يعاني من الوحدة بسبب قلقه المتصاعد وطبيعة شعوره الذي يستعصي على الفهم».

عندما قرأت هذه الأسطر، تذكرت جلوسي قبل سنوات في محطة قطار في جنوب إنجلترا، بينما كنت أنتظر أبي. لقد كان يومًا مشمسًا، وكنت أقرأ كتابًا ممتعًا. بعد برهة، جلس إلى جانبي رجل مسن وحاول بشكل متكرر الحديث معي.. لم أردِ الحديث

معه، وبعد أن تبادلنا بعض الجمل أجبته باقتضاب حتى نهض من مكانه وغادر وهو يحتفظ بابتسامته. لم أتوقف عن الإحساس بالخجل من تصرفي القاسي معه، ولم أنس كيف جعلني حقل وحدته المغناطيسي أشعر -عندما اقترب مني- بأنها حاجة إلى الاهتمام واللطف لا يمكن سدها، وحاجة إلى الاستماع، اللمس، والنظر.

إن كان من الصعب التجاوب مع من يعانون من هذه الحالة، فإنه من الأصعب حتمًا على رجل كهذا أن يخرج منها للتواصُل معي. الوحدة تجربة مخجلة، لأنها معاكسة تمامًا للحياة التي كان يُفترض بنا أن نعيشها، ولذلك فإن الوحدة تتحول إلى حالة غير مقبولة، فعل محرم (تابو) يجعل كل من حولنا يغادروننا بسرعة. في مقالتها، تعود فروم-رايشمان إلى تناول قضية انعدام التواصل بشكل متكرر، وكانت إحدى الحالات التي تدرسها تتعلق بامرأة لديها انفصام في الشخصية، والتي طلبت أن تجلس مع طبيبها النفسي كي تناقش تجربتها العميقة مع الوحدة. وبعد محاولات عقيمة عدة، تحدثت أخيرًا قائلة: «لا أعلم لماذا يعتقد الناس أن الجحيم هو مكان حار يحترق فيه كل شيء. هذا ليس جحيمًا. الجحيم هو أن تكون مثلجًا في عزلتك في كتلة من الثلج. هذا ما مررت به».

قرأت هذه المقالة لأول مرة بينما كنت أجلس على سريري، وكانت ستائر النافذة نصف مسدلة. على أوراق فروم-رايشمان التي طبعتها رسمَت خطًا أسفل وصف كتلة من الثلج. كنت غالبًا ما أشعر في تلك الفترة بأنني منحوتة من ثلج، أو محصّنة داخل

زجاج، أستطيع رؤية كل شيء بوضوح شديد، ولكني عاجزة عن تحرير نفسي أو التواصُل الذي أرغب فيه. أصوات برنامج تلفزيوني من الشقة العلوية، أتصفح الفيسبوك، الجدران البيضاء تضيق أكثر وأكثر عليّ. لا عجب أنني كنت أركز اهتمامي على لوحة هوبر *Nighthawks*، الفقاعة الزجاجية الخضراء، لون قمة جليدية.

بعد موت فروم-رايشمان، اهتمّ عدد من علماء النفس بموضوع الوحدة ولكن بشكل بطيء. سنة 1975، حرّر العالم الاجتماعي روبرت فايس دراسة تحت عنوان «*الوحدة: تجربة العزلة العاطفية والاجتماعية*». وقد تحدّث أيضًا عن تجاهل موضوع الوحدة من قبل العلماء والباحثين في هذا المجال، وإنه من المثير -للأسف- أن يتحدث كتّاب الأغاني عن الوحدة أكثر من حديث علماء النفس والاجتماع عنها. لقد شعر فايس بأن الوحدة بالإضافة إلى كونها توهن الثقة بالنفس - يكتب عنها وكأنها شيء بإمكانها «امتلاك» البشر، وأنها «مُلحة وقوية بشكل غريب»، وكأنها «فتنة للروح»- فإنها تمنع صاحبها من استقبال تعاطف مَن حوله لأنها تحتوي في استيقاظها على فقدان دفاعي للذاكرة، بحيث أنه عندما تزول حالة الوحدة سيكون من الصعب على صاحبها أن يتذكر ما كان يمر به عندما كان يشعر بالوحدة.

> لو كانوا قد مروا بتجربة الوحدة، فإنهم لن يستطيعوا الآن الوصول إلى ذواتهم التي مرت بتلك التجربة؛ وأكثر من هذا، فإنهم يفضلون ألا يتذكروا أو يعرفوا أيًا مما حدث لهم. ونتيجة لذلك فإنهم لا يتفهمون مَن يمر بتجربة الوحدة الآن وقد تستفزهم شكواه.

حتى الأطباء النفسيون وعلماء النفس، يعتقد ڤايس أنهم ليسوا محصنين من هذا الرُهاب والكره الذي يمارسه الجميع على مَن يمر بتجربة الوحدة. وكنتيجة لذلك، يُوجّه اللوم على مَن يشعرون بالوحدة: وهنالك ميل تلقائي لرفضهم، أو لافتراض أنهم مَن جلبوا هذه الوحدة لأنفسهم لأنهم كانوا خجولين أكثر من اللازم، أو لأنهم غير جذابين، أو لأنهم يشعرون بالأسى على أنفسهم. «لماذا لا يمكن لمن يشعر بالوحدة أن يتغير؟» يتخيل ڤايس أن هؤلاء الأطباء والعلماء يتساءلون: «على مَن يشعرون بالوحدة أن يجدوا الإشباع الكافي في الوحدة، ربما تسمح لهم الوحدة -على الرغم من الألم- بالاستمرار في اللجوء إلى حماية عزلتهم أو توفر لهم إعاقة عاطفية تجبر الآخرين من حولهم على منحهم الشفقة التي يبحثون عنها».

في الحقيقة، وكما يشرح ڤايس، إن الوحدة مختومة برغبة هائلة في أخذ هذه التجربة إلى نهايتها، وهو شيء لا يمكن تحقيقه بالعزيمة والإرادة، وإنما فقط بالحصول على علاقات حميمية وأليفة مع البشر. من السهل جدًا قول هذا ومن الصعب جدًا تحقيقه، خاصة بالنسبة إلى أولئك الذين تنبع وحدتهم من حالة وفاة أو منفى أو تحامل، الذين لديهم أسبابهم المقنعة التي تبرر لهم الخوف، عدم الثقة، والابتعاد عن بقية المجتمع.

علم ڤايس وفروم-رايشمان أن الوحدة مؤلمة وباعثة على الغربة، ولكن ما لم يتمكنا من فهمه: كيف تولد الوحدة آثارها؟ ركّزت الدراسات في السنوات الأخيرة على هذه النقطة بالتحديد، وفي سبيل فهم الطريقة التي تعمل بها الوحدة في الجسد

البشـري تمكنـت هـذه الدراسـات أيضًـا مـن التعـرف علـى سـبب صعوبـة إزاحـة هـذا الشـعور. حسـب نتائـج العمـل الـذي قـام بـه جـون كاسـيوبو فـي العقـد الماضـي وفريقـه المسـاعد فـي جامعـة شـيكاغو، تؤثـر الوحـدة بشـكل كبيـر علـى قـدرة الأفـراد علـى فهـم وتفسـير التفاعـلات الاجتماعيـة، لتبـدأ سلسـلة مـن ردود الفعـل الباعثـة علـى الاسـتياء، ونتيجـة لهـذا فإنهـم يصبحـون أكثـر غربـة وابتعـادًا عـن بقيـة أعضـاء المجتمـع.

عندمـا يدخـل الفـرد إلـى تجربـة الوحـدة، فإنـه يسـتدعي مـا يُسـميه علمـاء النفـس «يقظـة مفرطـة» تجـاه المخاطـر الاجتماعيـة، هـذه الظاهـرة التـي اقترحهـا ڤايـس لأول مـرة فـي سـبعينيات القـرن الماضـي. وفـي هـذه الحالـة التـي دخـل إليهـا الفـرد دون علـم منـه يبـدأ بخـوض تجاربـه فـي العالـم بطريقـة سـلبية متصاعـدة، ويكـون مسـتعدًا لتوقـع وتذكـر حـالات الوقاحـة التـي يتـم التعامـل معـه بهـا، حـالات الرفـض، وسـوء التعامـل، ويمنـح هـذه الحـالات أكبـر مـن وزنهـا بكثيـر، ويتجاهـل التصرفـات اللطيفـة التـي يُسـتقبَل بهـا، ولا يضعهـا باعتبـاره. وهـذا يخلـق بالتأكيـد، دائـرة متوحشـة، يصبـح فيهـا الفـرد الوحيـد أكثـر عزلـة وشـكًا وابتعـادًا عـن الآخريـن. وبسـبب أن هـذه «اليقظـة المفرطـة» لـم تُحـدَّد بشـكل واعٍ، فإنـه مـن الصعـب جـدًا إدراك هـذه النزعـة أو تصحيحهـا.

هـذا يعنـي أنـه كلمـا أصبـح الفـرد أكثـر وحـدة أصبـح أقـل قـدرة علـى التعامـل مـع الظـروف الاجتماعيـة مـن حولـه، أو حتـى فهمهـا. تنمـو الوحـدة حولـه، كالقالـب أو كالفـرو، لتمنـع الاتصـال، مهمـا كانـت شـدة الرغبـة فـي إحـداث هـذا الاتصـال. الوحـدة تراكميـة، إنهـا تنمـو

وتتسع، وعندما يبدأ أثرها بالعمل، فإنه من الصعب جدًا التخلّص منها. ولهذا السبب كنت فجأة متيقظة للنقد، وكنت مكشوفة على الدوام، أحدودب على نفسي حتى وأنا أسير في الشارع، وحذائي يرتطم بالأرض.

في الوقت نفسه، عندما يتأهب الجسد للدخول في حالة اليقظة والتأهّب تحدث له عدة تغيرات جسدية، بسبب هرمونات الأدرينالين والكوتيزول. وهذه الهرمونات هي المختصة بالدفاع، وتساعد جسم الإنسان على إحداث ردة فعل ما للتعامل مع المؤثرات الخارجية. ولكن عندما يكون القلق مزمنًا، وليس حادًا، عندما يستمر لسنوات ويكون سببه شيئًا لا يمكن مقاومته أو التغلب عليه، فإن هذه التغيرات البيوكيميائية ترهق الجسد وتعيث فيه فسادًا. الأشخاص الذين يعانون من الوحدة لا ينامون جيدًا، ومُعرّضون لنقص مستمر في ساعات النوم. تؤثر الوحدة أيضًا على ضغط الدم، وتعجل بالشيخوخة، وتضعف الجهاز المناعي، وتمهد لتدهور القوى العقلية والمعرفية لصاحبها. في دراسة نشرت سنة 2010، اكتُشف أن الوحدة تساهم في زيادة معدلات المرض والوفاة، وهي طريقة أخرى لقول: يمكن للوحدة أن تؤدي إلى الهلاك.

في البداية ظننت أن ازدياد معدلات المرض مرتبط بالعواقب العملية التي يعاني منها الفرد الوحيد: قلة الاهتمام، قلة الطعام، ولكن الحقيقة تكمن في أن تجربة الوحدة تنتج هذه العواقب الجسدية، وليست فكرة كون الفرد وحيدًا وعدم اعتنائه بنفسه. الشعور بالوحدة في حد ذاته مثير للقلق، ويمكنه أن يتسبب في سقوط شلال قاتم.

لم يكن ممكنًا لهوبر أن يكتشف أيًا من هذا، ولكنه وعلى الرغم من عدم اطلاعه على البحوث والدراسات النفسية المتأخرة في هذا الموضوع فإنه تمكّن من التعبير عن مظهر الوحدة وعن شعورها، فقط بمجرد تواصله مع جدرانه الفارغة ونوافذه المفتوحة، بقدرة معمارية مذهلة.

إنه من الساذج افتراض أن الفنان مطّلع بشكل شخصي على الموضوعات التي يتناولها في فنه، وأنه ليس مجرد شاهد على عمره، على مزاجات وانشغالات الزمن. وكلما تأملت لوحة *Nighthawks* تساءلت عن هوبر نفسه، الذي قال ذات مرة: «الرجل هو عمله.. لا يمكن لشيء أن يُخلق من لا شيء». إن لوحته هذه تجعلك تدخل إلى منطقة محددة جدًا وغريبة جدًا في الوقت نفسه. من أين جاءت هذه اللوحة؟ ما تجربة هوبر مع المدن، مع الألفة، مع الحنين؟ هل كان وحيدًا؟ مَن يجب عليك أن تكون كي ترى العالم بهذه الطريقة؟

على الرغم من أنه كان يكره الحوارات الصحفية فقد ترك لنا بعض التفاصيل الصغيرة عن حياته مكتوبة لنقرأها، ولكن هوبر كان يحب أن تُلتقط له الصور كثيرًا، ولذلك فإنه من الممكن لنا تتبع تحوّلاته عبر السنوات، منذ أن كان يرتدي طاقية قش في شبابه في عشرينيات القرن الماضي حتى وصل لكونه رجل الفن العظيم في خمسينيات القرن الماضي. ما يظهر من خلال هذه الصور الأحادية اللون هو نوع من الاحتواء الذاتي لشخص يخاف من الاتصال، ويحتفظ بتعاطفه لنفسه. كان يجلس أو يقف في الصور الملتقطة له دائمًا بشكل غير ملائم، ربما يحني ظهره

قليـلاً، كمـا قـد يفعـل رجـل طويـل مثلـه، وغالبًـا مـا تكـون أطرافـه الطويلـة مرتبـة بشـكل غيـر مريـح. يرتـدي بذلـة سـوداء وربطـة عنق، وقـد يكـون وجهـه الطويـل متجهمًـا أحيانًـا، أو دفاعيًـا، أو تبـدو عليـه لمحـة مـن الدهشـة، وخفـة الـدم المسـتنكرة التـي تـروح وتجـيء فـي ومضـات. إنـه رجـل متحفـظ، قـد نسـتنتج هـذا مـن صـوره، ولا يبـدو متصالحًـا مـع العالـم.

جميـع الصـور صامتـة، ولكـن بعضهـا أكثـر صمتًـا مـن بعضهـا الآخـر، وتشـهد هـذه الصـور علـى مـا يشـهد بـه كل مـن يعـرف هوبـر، وهـو أنـه يملـك مقاومـة هائلـة تمنعـه مـن الـكلام. وهـذا أمـر مختلـف جـدًا عـن الصمـت، الهـدوء.. إنـه أكثـر قـوة وأكثـر صرامـة. فـي مقابلاتـه، تعمـل هـذه المقاومـة كحاجـز يمنـع مقـدم البرنامـج أو الصحفـي مـن تلقـي الإجابـات أو إقامـة حـوار معـه، وعندمـا يمتنـع عـن الـكلام، فإنـه يحـاول ببسـاطة تشـتيت السـؤال. «لا أتذكـر» يقـول بشـكل متكـرر، أو «لا أعـرف لمـاذا فعلـت هـذا». وكثيـرًا مـا يسـتخدم كلمـة اللاوعـي، كطريقـة للهـروب والتنـازل عـن أي معنـى يحـاول المحـاور أن يلصقـه بلوحاتـه.

فقـط قبـل موتـه سـنة 1967، أجـرى مقابلـة غيـر اعتياديـة طويلـة مـع متحـف بروكليـن. لقـد كان يبلـغ مـن العمـر أربعـة وثمانيـن عامًـا حينهـا. وكالعـادة، كانـت زوجتـه موجـودة معـه. كانـت «جـو» مقاطِعـة مـن النـوع الماهـر، كانـت تشـغل الفراغـات التـي يتركهـا هوبـر فـي إجاباتـه. المحادثـة (التـي سُـجّلت ودوّنـت، ولـم تُنشـر بشـكل كامـل) كانـت مُشـرقة ليـس فقـط فـي محتواهـا، بـل فـي جوانبهـا التـي كشـفت عـن ديناميكيـة هوبـر المعقـدة.

سأل المحاور هوبر كيف كان يختار ثيمات لوحاته. وكالعادة، يبدو أن هوبر يجد هذا السؤال مؤلمًا. فرد بقوله: إن العملية معقدة، وصعبة الشرح، ولكن ما يستطيع قوله هو أنه يجب أن تثير الثيمة اهتمامه، وبهذه الطريقة فإنه يتمكن من إنتاج لوحة أو لوحتين في السنة. وهنا تتدخل زوجته لتقول: «عندما كان يبلغ من العمر اثني عشر عامًا، كان طوله ستة أقدام». يقاطعها هوبر: «لا، ليس في هذا العمر، وإنما هذا ما كانت والدتك تقوله.. والآن أنتِ تقولين المثل. أوه، أنتِ تخالفين كلامي... أتعلم (يتحدث للمحاور)، ربما تظن أننا كنا عدوين لدودين». يُحدث المحاور ضجة منخفضة للدلالة على إنكاره، ثم تستمر جو في وصف زوجها عندما كان صبيًا في المدرسة، وكيف كان نحيلاً كشفرة من العشب دون قوة تذكر، وكيف كان يتجنب الأولاد الأشداء في المدرسة حتى لا يُعرَّض للمتاعب.

> ولكن هذا لم يجعله خجولاً... لقد كان يقود الصف في المدرسة، لأنه كان الأطول، أوه لقد كان يكره هذا، وكل الأولاد السيئين خلفه، ودائمًا ما كانوا يحاولون دفعه إلى الاتجاه الخاطئ.

واستمرت جو بالحديث عن هوبر قائلة: «لم يكن قَطُّ يحب الإعلان عن نفسه». في تلك اللحظة قاطعها قائلاً: «إنني أعلن عن نفسي في لوحاتي». ثم يضيف: «لا أظن أنني حاولت أبدًا أن أرسم المشهد الأمريكي.. إنني أحاول أن أرسم نفسي». لقد كان هوبر يميل إلى الرسم منذ أن كان صبيًا في نيوجيرسي في نهاية القرن التاسع عشر.

وكان يرسم رسومات كاريكاتورية غير مريحة، ولم تُعرض هذه الرسومات قَطّ، ولكن يمكن الاطلاع عليها في كتاب مذكرات غايل ليڤين، في هذه الرسومات يقدّم هوپر نفسه على أنه شخصية عظمية، بعظام طويلة، أسفل إبهام امرأة أحيانًا.

عندما وصل إلى سن الثامنة عشرة، ذهب إلى مدرسة للفن في نيويورك، حيث تتلمذ على يد روبرت هنري، أحد أشهر أنصار الواقعية المعاصرة في مدرسة أشكان. كان هوپر طالبًا متفردًا. وفي سنة 1906 منح والد ووالدة هوپر المال ليذهب في زيارة إلى باريس، حيث انعزل بشكل تام عن جميع الفنانين في المدينة، ربما لم يكن مهتمًا بالتيارات السائدة، أو أنه مجرَّد تصرّف مزاجي حافظ عليه طوال حياته. «لقد سمعت عن جيرترود شتاين» تذكّر لاحقًا، «ولكني لا أتذكر أنني سمعت عن بيكاسو أبدًا»، وقضى أيامه في باريس وهو يسير في شوارعها، ليرسم قرب نهر السين، أو يوقف العاهرات والمارة ليرسمهم، ليجمع في رسوماته تسريحات غريبة، أقدام نساء، وقبعات أنيقة من الريش.

ولقد تعلّم في باريس كيف يفتح لوحاته للضوء، متبعًا طريقة المدرسة الانطباعية، بعد التدريب الكئيب الذي تلقاه في نيويورك على استخدام تدرجات اللون البني والأسود. وهكذا تعلّم أن يتدخل بوجهة نظر، ليصنع مستحيلات صغيرة في المشاهد التي يرسمها: جسر يصل إلى مكان لا يستطيع الوصول إليه، شمس تسقط في جهتين مختلفتين في آن واحد. أشخاص أطول من اللازم، بنايات أقصر من اللازم، إنه أشبه بتشويش صغير جدًا في الواقع. يمكنك هكذا أن تُقلق المُتلقي، ليس بارتكاب الأخطاء بل بتقديمها عبر نقاط صغيرة من الأبيض والرمادي والأصفر المتسخ.

ولمدة سنوات كان هوبر يذهب إلى أوروبا، ولكن سنة 1910 استقر بشكل مستمر في مانهاتن. «لقد كانت عودتي إلى أمريكا صعبة وأشبه بالحصول على مادة خام» تذكّر بعد عقود: «لقد استغرقني الأمر عشر سنوات كي أنسى أوروبا». لقد كان يعاني من وجوده في نيويورك عندما عاد، وتيرتها المسعورة، جريها الذي لا ينتهي خلف الأخضر الممتد. في الحقيقة، أصبح المال بالنسبة إليه مشكلة كبيرة؛ لزمن طويل لم يهتم أحد بلوحاته قَطُّ، وحتى على مستوى علاقاته، لم تكن سنواته الأمريكية الأولى غنية بها. لم يكن لديه حبيبة، لم يكن لديه صداقات عميقة، أما علاقته بعائلته فكانت تقتصر على اللقاءات في المناسبات. لقد كان لديه معارف وزملاء، ولكن حياته كانت فارغة من الحب.

الإحساس بالانفصال، بالوحدة في مدينة كبيرة، بدأ بالطفو على سطح أعماله الفنية. في بدايات العشرينيات من القرن الماضي، بدأ بتأسيس سمعته كفنان أمريكي، وكان يصر على التمسّك بالواقعية في الرسم بكل عناد على الرغم من موجة التجريد التي كانت تجتاح أوروبا. لقد كان يكرس لوحاته ليعبر بوضوح عن التجارب اليومية التي تمر بسكان مدينة معاصرة وكهربائية كنيويورك، وكان قد بدأ بالعمل بواسطة الحفر، ثم انتقل إلى استخدام الألوان. كان هوبر يُنتج صورًا فريدة تلتقط التجارب الضيقة، المتوترة، والمغرية للحياة المعاصرة.

كانت مشاهده –التي تنظر فيها النساء عبر النوافذ، والتي تحتوي على غرف نوم فوضوية ومحتويات متوترة– مستوحاة من أشياء رآها أو حتى لمحها بينما كان يتجول في شوارع مانهاتن. «إنها ليست مشاهد حقيقية»، قال في وقت لاحق من حياته:

«قد يكون القليل منها حقيقيًا. لا يمكنك أن تذهب إلى الخارج لتحدق في نافذة شقة ثم تقف في الشارع لترسم، ولكن بالتأكيد فإن العديد من لوحاتي كانت مستلهمة من المدينة». وفي مكان آخر يقول: «المحتويات الداخلية للغرفة هي ما يثير اهتمامي بشكل أساسي... إنها قطعة من نيويورك بكل بساطة، هذه المدينة التي تثير اهتمامي جدًا».

لا نجد أي لوحة لهوبر وهي مليئة بحشود من البشر، على الرغم من أن حشود البشر هو التوقيع الرسمي لمدينة نيويورك. بدلاً من هذا نجد أن لوحات هوبر تركز على تجربة العزلة: أفراد وحيدون أو أزواج في وضعية انعدام تام للتواصل. إنها النظرة المحدودة والمتلصصة ذاتها التي يستخدمها ألفريد هيتشكوك لاحقًا في فيلمه *Rear Window*، هذا العمل الذي يناقش خطر الألفة البصرية في الحياة المعاصرة، ويتناول معنى فكرة القدرة على دراسة الغرباء داخل غرفهم الخاصة.

وفي الفيلم يؤدي جيمس ستيوارت دور البطولة، مصور يعمل في مجلة ويراقب جيرانه من نافذته، من بين هؤلاء الجيران امرأتان يمكنهما أن تكونا في إحدى لوحات هوبر. الآنسة تورسو، الفتاة الجذابة الشقراء، على الرغم من أن شهرتها أكثر سطحية مما تبدو عليه. والآنسة لونلي-هارتس التي تبدو حزينة، وليست بجمال الآنسة تورسو، ودائمًا ما تظهر في الفيلم وهي تحاول أن تعثر على الحبيب الذي سينقذها من حزنها، أو وهي تحاول الشعور بالاطمئنان في عزلتها. لقد كانت تعد العشاء لحبيب متخيّل، تبكي وتشرب الكحول، تتعرف على غريب، ثم تقاومه عندما يحاول الاقتراب منها.

في أحد المشاهد الطاحنة يراقب المصور (جيفريز) من خلال عدسة مكبرة الآنسة لونلي-هارتس بينما كانت تتزين أمام المرآة وهي ترتدي زيًا أخضر اللون قبل أن تضع نظارات سوداء ضخمة. كانت هذه اللحظة خاصةً جدًا، ولم يُقصد بها لفت أنظار أحد، وبدلاً من إظهار زينتها التي كانت تريد أن تجذب بها الأنظار، أظهرت شوقها وضعفها، رغبتها في أن تكون مرغوب فيها، خوفها من أن تكون قد أضاعت فرصتها في السعادة. لوحات هوبر مليئة بنساء مثلها؛ وهن اللواتي يظهر أنهن وحيدات بسبب جنسهن أو بسبب معايير الجمال، وقد يصبح هذا سامًا وخانقًا مع التقدم في السن.

ولكن إن كان جيفريز يمثّل دور هوبر في التحديق –باردًا، فضوليًا، منفصلاً– فإن هيتشكوك أيضًا يتوق إلى دراسة استراق النظر، وإلى تأمل كيف له أن يعزل المُشاهِد والمُشاهَد في وقت واحد. في فيلمه *Rear Window*، يُعرض استراق النظر على أنه مجرد هروب من الألفة، طريقة لتجنّب المطالبات العاطفية الحقيقية. يفضل جيفريز أن يُشاهد على أن يُشارك؛ لذلك فإنه يبقى على معزل عن حبيبته وعن جيرانه الذين يتجسس عليهم. ولا يبدأ بالالتزام والانتماء إلى حياته إلا في مرحلة متأخرة.

رجل نحيل الساقين يحب أن يتجسس على الآخرين، وعليه أن يتعلم كيف يعيش مع امرأة حقيقية من لحم ودم في حياته: *Rear Window*، يعكس أكثر من محتويات فن هوبر. إنه يعكس ملامح حياته العاطفية أيضًا، الصراع بين العزلة والحاجة، والذي كان هوبر يعيشه ويعبر عنه في لوحاته، وفي مشاهد قد رآها أمامه لسنوات طويلة.

سـنة 1923، التقـى هوبـر بامـرأة درس معهـا فـي مدرسـة الفـن. جوزفيـن نيفسـون، وتُعـرف كذلـك باسـم جـو، لقـد كانـت صغيـرة الحجـم وصاخبـة: تتحـدث كثيـرًا، تغضـب بسـرعة، لديهـا العديـد مـن العلاقات الاجتماعيـة، وكانـت تعيش وحدهـا بعـد وفـاة والديهـا، لتعمـل بعد ذلك علـى تطويـر مهاراتها لتصبح فنانـة علـى الرغم مـن أنهـا كانـت تعانـي مـن صعوبات ماليـة كبيـرة. التقـى هوبر وجو بسـبب حبهمـا المشـترك للثقافـة الفرنسـية، ومـا زال ذلـك الصيـف الـذي جمعهمـا شـاهدًا علـى هـذا الحـب المشـترك. فـي السـنة اللاحقـة أعلنـا عـن زواجهمـا. كانـت قـد تخطـت الأربعيـن ولـم تـزل عـذراء، وكان هوبر أكبـر منهـا بسـنة واحـدة. بالتأكيـد فإنهمـا قـد اعتقـدا قبـل هـذا الـزواج أنـه قـد ينتهـي بهمـا الأمـر وحيديـن مـن دون حـب أو زواج.

لـم يفـرق بينهمـا إلا مـوت هوبـر فـي ربيـع سـنة 1967، وبالـرغم مـن أنهمـا كانـا متعلقيـن جـدًا ببعضهمـا فـإن شـخصية كل منهمـا كانـت مختلفـة تمامًـا عـن الأخـرى، وكذلـك صفاتهمـا الجسـدية، لدرجـة أنهمـا كانـا أشـبه برسـم كاريكاتـوري لوصـف الفـرق بيـن الرجـال والنسـاء. وعندمـا تخلـت جـو عـن مرسـمها وانتقلـت للعيـش مـع هوبـر، بـدأت حياتهـا العمليـة كفنانـة بالذبـول: كانـت قـد أنتجـت بعـض اللوحـات الانطباعيـة الناعمـة؛ وقـد أقامـت بعـض المعـارض الموسـمية.

كان هـذا جزئيًـا بسـبب أن جـو وضعـت كل اهتمامهـا وطاقتهـا للاهتمـام بأعمـال زوجهـا: للتكفـل بالـرد علـى رسـائله، والقيـام بتقديم الطلبـات لاقتـراض المـال مـن البنـك، وتحفيـزه علـى الرسـم. وبعـد إصرارهـا، تمكنـت مـن أن تصبـح العارضـة الوحيـدة لـكل لوحاتـه.

منذ سنة 1923، وكل الشخصيات التي ظهرت في لوحات هوبر كانت مستوحاة من جو وهي محتشمة بملابسها، وهي عارية، وهي واضحة الملامح، وهي غامضة. الفتاة الطويلة الشقراء في لوحة *New York Movie*، كانت جو، وكذلك كانت هي الراقصة ذات الشعر الأحمر في لوحته *Girlie Show*.

هل كانت عارضة؟ نعم. هل كانت مُنافِسة له؟ لا. السبب الآخر الذي عجّل بنهاية عملها كفنانة هو أن زوجها كان معارضًا له بشكل كامل. لم يفشل هوبر فقط في دعم لوحات جو، بل عمل بشكل جاد لإحباطها، ليسخر ويهزأ من الأعمال الفنية القليلة التي نجحت في إنتاجها، وكان هوبر يبتكر الطرق والوسائل للحد من قدرتها على الرسم. وأحد أكثر النقاط إثارة للاستغراب في مذكرات غايل ليفين الساحرة عن *إدوارد هوبر: مذكرات حميمية*، هي حديثه عن يوميات جو غير المنشورة، والتي تصف فيها العنف الذي كان يشغل علاقتها بهوبر. كانت شجاراتهما مستمرة بسبب رفضه لممارستها الرسم ورغبتها في السيطرة على العلاقة. وبعض هذه الشجارات كانت جسدية قد تصل إلى حد استخدام الأغلال، الضرب، الخدش، ونزاعات شديدة على أرضية الحمام تترك خلفها الكدمات والمشاعر المحطمة.

وكما يلاحظ ليفين، إنه من المستحيل تقريبًا تكوين حكم نقدي على تجربة جو الفنية، لأن القليل جدًا من أعمالها بقي للاطلاع عليه. ترك هوبر كل التصرف لزوجته فيما يتعلق بأعماله، وطلب منها أن تهب أعماله لمتحف ويتني، هذه المنظمة التي كانت الأقرب إليه. وبعد موته، تبرعت جو بأغلب ممتلكاته وممتلكاتها

الفنيـة إلـى المتحـف علـى الرغـم مـن معرفتهـا منـذ أن تزوجـت هوپـر أنهـا كانـت ضحيـة مقاطعـة القائميـن علـى المتحـف. ولـم يكـن قلقهـا تجـاه هـذا المتحـف خاطئًـا، لأنـه وبعـد وفاتهـا، قـرر القائمـون علـى المتحـف التخلّـص مـن كل لوحاتهـا، ربمـا بسـبب طبيعتهـم، وربمـا بسـبب الحـظ المتكـرر مـن قـدر فـن المـرأة التـي عاشـت وهـي تحاربـه طـوال حياتهـا.

صمـت لوحـات هوپـر يصبـح أكثـر سـميّة بعـد اتضـاح الطريقـة العنيفـة التـي كان يحـارب بهـا فـن زوجتـه. ليـس مـن السـهل أن نقـرن صـورة التفاهـة والوحشـية التـي نعرفهـا هنـا عـن هوپـر مـع صـورة الرجـل صاحـب البذلـة الأنيقـة والحـذاء اللامـع، صاحـب التحفـظ الفخـم والصمـت الهائـل. ربمـا كان صمتـه جـزءًا منـه، ولكـن: بعـض العجـز عـن التواصـل باللغـة العاديـة، بعـض الرفـض للألفـة والحاجـة. «أي حديـث يخوضـه معـي يجعلـه ينظـر مباشـرة إلـى السـاعة علـى الجـدار» كتبـت جـو فـي مذكراتهـا سـنة 1946: «الأمـر أشـبه بجـذب انتبـاه عالـم متخصـص أو استشـاري يتقاضـى باهـظ الأثمـان مـن أجـل الحديـث».

فقـط قبـل زواج جـو وهوپـر، قـام فنـان صديـق برسـم بورتريـه سـريع لهوپـر باسـتخدام القلـم. بـدأ برسـم العناصـر المرئيـة: عضـلات فكـه البـارزة، أسـنانه القويـة والكبيـرة، الفـم غيـر المحسـوس، وقبـل أن ينتقـل إلـى الطريقـة البـاردة والثابتـة التـي رسـم بهـا، كان يحجـب الأشـياء، ويحـاول الإمسـاك بزمـام السـيطرة، ثـم كتـب هـذا الفنـان عـن هوپـر: «إنـه رجـل مخلـص، كتـوم، وعليـه أن يكـون متزوجًـا، ولكنـي لا أسـتطيع تصـور بـأي نـوع مـن النسـاء يمكنـه الارتبـاط. جـوع ذلـك الرجـل». ولعـدد مـن الأسـطر ردّد هـذا الفنـان الجملـة: «ولكـن جوعـه، جـوع ذلـك الرجـل!»

الجوع أيضًا ثيمة بارزة في رسومات هوبر الكارتونية، فكان يحقّر من ذاته قبل أن يلتقي بزوجته، رجل جائع، يربض على الأرض بينما تجلس هي إلى الطاولة وتتناول الطعام. ونجد ومضات لهذا أيضًا في لوحاته أحيانًا، في الفضاء الهائل الذي يضعه بين الرجال والنساء الذين يجلسون في الغرفة الصغيرة ذاتها. لوحة *Room in New York*، والتي تتموج بيأس مكتوم، ورغبة غير مشبعة، وعنف مقيّد. ربما هذا هو سبب تمنّع لوحاته وإشعاعها بالعواطف. إن كان تصريحه *أنا أعلن عن نفسي في لوحاتي* سيؤخذ على ظاهره، فإن ما يعلن عنه هوبر هو مجموعة من القيود والحدود، أشياء مرغوب فيها قاصية، وأشياء غير مرغوب فيها دانية: إيروتيكا من الألفة غير الكافية، والتي تعدّ بالتأكيد مرادفًا للوحدة ذاتها.

* * *

لوقت طويل، كانت لوحاته تتوالى بشكل مستمر، ولكن في منتصف ثلاثينيات القرن الماضي بدأت مدة إنتاج اللوحات تطول أكثر وأكثر. حتى نهاية حياته، كان هوبر بحاجة إلى شيء حقيقي لإشعال فتيل خياله، كان يمشي في المدينة حتى يرى مشهدًا أو فضاءً يجذبه، ثم يتوقف ليدعه يغوص في ذاكرته؛ لوحة، أو هكذا كان يأمل، «أكثر النسخ الممكنة دقةً لأكثر انطباعاتي ألفة عن الطبيعة». الآن بدأ بالشكوى من قلة المواضيع التي تثير اهتمامه ليبدأ بالعمل، «ليجبر نفسه على استخدام هذا الوسط الكسول من اللون والقماش» ويحوله إلى مذكرة عاطفية، عملية وصفها في مقالة شهيرة له تحت عنوان «ملاحظات حول الرسم».

> لطالما كنت أعاني خلال عملي من الاقتحام المزعج لبعض العناصر التي لا أعدّها جزءًا من الرؤية التي أريد التركيز عليها، وهكذا يحدث طمس لا يمكن تفاديه، وتُستَبدل هذه الرؤية بالعمل نفسه خلال مراحل تقدّمه. معاناة إيقاف هذا التدهور، أظن أنها مشتركة لدى أغلب الفنانين الذين يحاولون ابتكار أساليب تعسفيّة تحتوي على اهتمام أقل.

بينما كانت هذه العملية تعني أن الرسم لن يكون تجربة ممتعة بشكل كامل أبدًا، فإن أوقات انعدام الإلهام ستكون أسوأ بكثير. المزاجات السوداء، المشي الطويل حال الإحساس بخيبات الأمل، زيارات متكررة إلى السينما، الصمت الكبير، والعديد من الشجارات مع جو، التي كانت ترغب في الحديث بشدة تصل إلى شدة رغبة زوجها في الصمت.

كانت كل هذه الظروف تؤدي عملها جيدًا شتاء سنة 1941، تلك المرحلة التي أدت إلى ظهور عمل هوبر الأشهر *Nighthawks*. كان هوبر قد حقق قدرًا من النجاح في ذلك الوقت، وكُرّم في متحف الفن الحديث، وفي نيو إنغلاند، ولكنه لم يجعل من تصاعد الاهتمام به يؤثر على تركيزه في العمل. بينما كان ينتقل إلى شقة تتكون من غرفتين مع جو، لم يكن لديهما نظام تدفئة في الشقة أو حتى حمام خاص بهما، وكان عليهما أن يذهبا لقطع رحلة الأربع والسبعين خطوة كي يوقدا حطب المدفأة في كل مرة.

في السابع من نوفمبر عادا من السباحة في ترورو، حيث بَنَيا منزلاً لهما قرب الشاطئ. ثبَّت هوپر قطعة قماش للرسم عليها، ولكنها بقيت بيضاء كما هي عدة أسابيع، كان فراغًا مؤلمًا في الشقة. كان هوپر كعادته يذهب ليسير في المدينة و يصطاد المشاهد. في النهاية، تمكّن من القبض على شيء ما. راح هوپر يرسم في المقاهي وفي الشوارع، ليلتقط كل ما يجذب اهتمامه. لقد رسم إبريق قهوة وعددًا من الألوان بجانبه. في السابع من ديسمبر، عُرِّض ميناء بيرل للهجوم من الأسطول الياباني، ودخلت أمريكا في الحرب العالمية الثانية.

في رسالة كتبتها جو إلى أخت هوپر في السابع عشر من ديسمبر، لتعبّر عن قلقها من الحرب، وتشتكي من زوجها الذي تمكن أخيرًا من العمل على لوحة جديدة. كان هوپر قد منعها تمامًا من الدخول إلى المرسم، وهذا يعني أنها أصبحت سجينة في النصف الآخر من الشقة الصغيرة التي كانا يعيشان فيها. أعلن هتلر أنه سوف يدمر نيويورك. استمر الزوجان في العيش بهذه الطريقة، لم يكن لديهما حتى أغطية للنوافذ، وهوپر منهمك في العمل. ثم تكتب جو في رسالتها: «لم أستطع حتى أن أذهب لآخذ بعض الأغراض من المطبخ لأن الطريق إليه يمر بالمرسم، كنت أحتفظ بعدد من المناشف وقطع الصابون والملابس والمفاتيح في حال اضطررنا إلى الهرب ليلاً في ملابس النوم بسبب الحرب».

في المرسم، يجلب هوپر مرآة ويرسم نفسه، ويستمر في العمل على لوحته الأخرى. ترسل جو رسالة أخرى إلى ماريون أخت هوپر بعد شهر لتقول: «يبدو هوپر مدهوشًا طوال الوقت».

وأخيرًا يسمح هوپر لجو أن تدخل إلى المرسم ليرسمها. يسطع الضوء على وجهها، وتنحني وتتظاهر بأنها تحمل شيئًا في يدها اليمنى. ينتهي هوپر من اللوحة تمامًا في الحادي والعشرين من يناير سنة 1942. ويعمل الزوجان كالعادة على تسمية اللوحة، ليتوصلا إلى اسم *Nighthawks*.

هنالك العديد من الأحداث التي تدور في هذه القصة، العديد من القراءات المحتملة، بعضها شخصية وبعضها عامة وكونية. الزجاج، الضوء المتسرّب، كلاهما يظهران بشكل مختلف بعد قراءة رسالة جو، قلقها بسبب القنابل وأغطية النوافذ. يمكنك أن تقرأ اللوحة الآن بوصفها عملاً يجسد العزلة الأمريكية، لتجد في المطعم عددًا من اللاجئين القلقين من الوضع في البلاد، الذين يخشون الموت.

بعد هذا هنالك قراءة أخرى أكثر حميمية، تتعلق بالصراع المستمر مع جو، حاجة هوپر إلى إبقائها بعيدة عنه ثم حاجته إلى جعلها قريبة منه، تغيير هوپر ملامحها وهيئتها في اللوحة حتى تظهر كامرأة مثيرة ترتدي اللون الأحمر وتجلس قرب البار، ضائعة في أفكارها. هل هذه هي طريقة هوپر لإسكات زوجته؟ لسجنها في بيئة صامتة من الألوان، أم أنه فعل إيروتيكي، نوع من التعاون الفني الجذّاب؟ استخدامها كعارضة لتمثيل أدوار العديد من النساء في لوحاته يجلب الكثير من الأسئلة، ولكن الحصول على إجابة أخيرة قد يجعلنا نخطئ الهدف الذي كان يسعى إليه هوپر دائمًا، وهو رفضه القاطع لإسدال ستار النهاية، ليخلق بلوحاته شهادة حية بدلاً من عزلة بشرية، لعدم قدرتنا

على اختراق الآخرين ومعرفة حقيقة مشاعرهم، وعلينا تذكر أنه لم يستطع تحقيق ذلك إلا برفضه القاطع لمنح زوجته الحق في التعبير عن ذاتها كفنانة.

في نهاية خمسينيات القرن الماضي، أجرت المؤرخة الفنية كاثرين كوه مقابلة مع هوپر بصدد عملها على كتاب تحت عنوان صوت الفنان. خلال محادثتهما، سألته كاثرين عن أكثر لوحاته قربًا إليه. اختار هوپر ثلاث لوحات، كانت *Nighthawks* واحدة منها، ووصفها بقوله: «هذه اللوحة هي ما تخطر ببالي عندما أفكر في شارع ليلي». سألته: «وحيد وفارغ؟» أجابها: «لم أنظر إليه على أنه وحيد. لقد حاولت أن أبسط المشهد قدر الإمكان، وجعلت المطعم أكبر من حجمه الطبيعي. دون وعي مني، ربما كنت أرسم عزلة المدينة الكبيرة». انتقلت المحادثة بعدها إلى نقاط أخرى، ولكن بعد عدة دقائق عادت كاثرين إلى النقطة ذاتها قائلة: «كلما قرأ أحدهم عن أعمالك وجد أن العزلة والحنين أكثر الثيمات المهيمنة على فنّك». قاطعها هوپر بحذر: «إن كان هذا صحيحًا، فإنه حتمًا غير مقصود من جهتي»، ثم أضاف: «قد أكون شخصًا وحيدًا».

إنها معادلة غير اعتيادية، والدراسات الحالية تقترح أن أكثر من ربع البالغين في أمريكا يعانون من الوحدة، وأن خمسة وأربعين بالمئة من البالغين في بريطانيا يعانون من الشعور بالوحدة غالبًا أو بعض الأحيان. قد يعمل الزواج أو الدخل المرتفع على الحد من الشعور بالوحدة، ولكن الحقيقة أن القليل جدًا منا لديهم مناعة كاملة من الشعور بشوق أكبر لاتصال إنساني لا نتمكن من إشباعه أبدًا. الوحيدون في العالم، مئات الملايين. لا غرابة في أن لوحات هوپر مشهورة جدًا، ويُعاد إنتاجها حتى اليوم.

بعد قراءة هذا الاعتراف، إننا نرى سبب كون أعمال هوبر الفنية ليست مؤثرة فقط بل مواسية أيضًا لنا، خاصة عندما تنظر إليها الجماهير والحشود. صحيح أنه كان يرسم، ليس مرة واحدة بل مرات كثيرة للتعبير عن وحدة المدينة الكبيرة، حيث توجد احتمالات لا نهائية للالتقاء بالبشر، ولكن كل هذه الاحتمالات تُهزم تمامًا بواسطة الأدوات اللاإنسانية للحياة المعاصرة. ولكن ألم يرسم هوبر الوحدة كمدينة كبيرة أيضًا، ليكشف أنها مكان ديموقراطي تتشاركه العديد من الأرواح؟ وأكثر من ذلك، الاستراتيجية التقنية التي يستخدمها -وجهة النظر الغريبة، زوايا الكشف والحجب- لينجح بواسطتها في جعل المُشاهِد يدخل إلى التجربة المتخيّلة التي تتصف بصعوبة اختراقها، لوجود عدة عوائق تحول دون الوصول إليها، لتصبح نوافذها جدرانًا، وجدرانها نوافذَ.

كيف عبّرت فريدا فروم-رايشمان عن هذه الفكرة؟ «قد تكون قدرات الشخص الثاني المتعاطفة محجوبة بسبب القلق المتزايد النابع من وحدة الشخص الأول». وهذا أمر مخيف جدًا بشأن الوحدة: الإحساس الغريزي بضرورة منع أي اتصال مع الآخر في اللحظة التي يكون فيها هذا الاتصال ضروريًا لإنقاذ الفرد من وحدته. ومع ذلك فإن ما يلتقطه هوبر جميل ومثير للرعب في الوقت نفسه. لا نستطيع القول عن لوحاته إنها مليئة بالعاطفة، ولكنها جذابة بشكل أكثر من عادي.. وكأن ما رآه أصبح مثيرًا للاهتمام بحجم إلحاحه وحاجته إلى تحويله إلى تلك الحالة ليستحق الجهد والعناء البائس للقبض على اللحظة، وكأن الوحدة كانت شيئًا يستحق أن ننظر إليه. وأكثر من ذلك، كأن النظر بحد ذاته كان طريقة لمحاربة سمّ الوحدة، ولهزيمة قوتها على تغريب صاحبها.

3
قلبي مفتوح لاستقبال صوتك

لم أبق في بروكلين وقتًا طويلاً. الصديق الذي كنت أقيم في شقته عاد من لوس أنجلوس ولذلك اضطررت إلى الانتقال إلى مانهاتن. هذا التغيير جعلني أنتقل إلى مرحلة أخرى من الوحدة، وفي تلك المرحلة أصبح الحديث بالنسبة إليّ أمرًا محفوفًا بالمخاطر.

إن لم يلمسك أحد قَطُّ فإن الحديث هو أقرب احتكاك يمكن أن تصل إليه مع إنسان آخر. جميع سكان المدينة تقريبًا يشتركون في أغنية واحدة معقدة من الأصوات، تتنوع بين النداء والاستجابة. والمفارقة تكمن في أنه حينما تندمج في علاقة حميمية مرضية ومشبعة لك، فإن هذه التبادلات اليومية المعتادة تنتقل بطريقة ناعمة ومرنة، دون أن تلاحظها أو تدركها. وفقط عندما تخسر هذه العلاقة وهذا الاتصال، تبدأ بملاحظة أهميتها وتنتبه إلى الخطر الأكبر.

منذ أن جئت إلى الولايات المتحدة وأنا أسير كل صباح عبر حديقة ساحة تومبكينز لأشتري قهوتي، وأمر بالنافورة الشهيرة هناك، وممشى الكلاب. في الشارع التاسع هنالك مقهى يطل على حديقة فيها شجرة صفصاف عملاقة. كان المكان مليئًا بالناس الذين يستخدمون أجهزتهم المحمولة؛ فشعرت بأنه مكان

آمن، أقصد أنه آمن من ناحية قدرتي على إخفاء حقيقة أنني وحيدة هنا ولا أملك رفقة. كل يوم أكرّر الروتين ذاته. وكل مرة أطلب قهوة متوسطة الحجم، وبسبب الطريقة التي نطقت طلبي بها لم تفهمني النادلة، وطلبت مني أن أكرّر ما قلته. قد أجد هذا الموقف مضحكًا لو كنت في وطني إنجلترا، أو مثيرًا للغضب، أو قد لا أنتبه له من الأساس، ولكن في ذلك الخريف في نيويورك، شعرت بالخجل والقلق من هذا الموقف.

إنه أمر تافه لا يستحق الغضب: دليل صغير جدًا على الغربة، أو على التحدّث بلغة واحدة مع اختلاف بسيط في اللكنة. يعبّر الفيلسوف لودفيغ فيتغنشتاين عن كل المنفيين حين يقول: «التعديلات الصامتة لفهم لغة عامية معقدة بشكل بالغ». لقد كنت أفشل في إجراء تلك التعديلات المعقدة، تلك التغيرات الصامتة الهائلة، وبهذا كنت أكشف نفسي كغريبة ومهاجرة، كشخص لا يعرف كيف يطلب قهوة في المقهى.

في ظروف معينة، أن تكون غريبًا وألا تنتمي إلى الجموع قد يكون مصدرًا للرضا أو للمتعة حتى. هنالك أنواع من العزلة تقدم راحة من الشعور بالوحدة، قد تكون أشبه بعطلة من الوحدة إن لم تكن دواءً لها. أحيانًا عندما أمشي أسفل جسر ويليامزبيرغ أو أتبع النهر الشرقي إلى مبنى الأمم المتحدة، أشعر بأن ذاتي المؤسفة تصبح مسامية وبلا حدود بينما يبدأ الضباب بالانتشار دون هدى في طرقات المدينة. لم أكن أشعر بهذا عندما كنت في شقتي، فقط عندما أصبحت غريبة، إما أن أكون وحيدة تمامًا أو منسية بين الحشود.

في هذه المواقف كنت أشعر بالتخفف من العبء المستمر للوحدة، إحساسي بأنني مخطئة، وصمة العار، وأحكام الآخرين المنطلقة نحوي كالأسهم من أعينهم. ولكنني كنت أعود مجددًا إلى شعوري بالوحدة بأبسط المشاهد البصرية، كأن أرى عشيقين يسيران يدًا بيد. ولكن أغلب ما كان يجعلني أشعر بالوحدة هو اللغة، حاجتي إلى التواصل، الفهم، وإلى شرح ذاتي عبر وسيلة الكلام.

حساسية ردة فعلي تختلف من مرة لأخرى -قد تكون احمرارًا يظهر على خدي، أو نوبة من الفزع- ليشهد هذا على توجسي المفرط، وهوسي بالتعرّف على كل تفاصيل التفاعلات الاجتماعية. في مكان ما من جسدي، هنالك نظام لقياس الخطر، والآن أبسط فعل تواصل أُعرَّض له يجعلني أتوخى الحذر لتهديد محتمل. أصبحت معتادة على افتراض سماع نبرة الرفض من الجميع. وبلا شك فإنه كان من السخيف جدًا أنني كنت حساسة لهذه الدرجة. ولكن كان هنالك شيء مؤلم جدًا يتعلق باللحظة التي أتحدث فيها ليُساء فهمي أو ليُحكم علي بأنني غبية، شيء تمكن من النفوذ إلى قلب جميع مخاوفي من الوحدة. *لا أحد سيفهمك أبدًا. لا أحد يريد أن يستمع إليك. لماذا لا تستطيعين الاندماج مع الآخرين، لماذا تريدين أن تكوني مختلفة؟* لم يكن الصعب معرفة السبب الذي يجعل شخصًا كهذا يفقد ثقته باللغة، بتشكيكه بقدرتها على العمل كجسر بين الأجساد. قد يكون الغباء هنا وسيلة لتفادي الألم، تفادي فشل التواصُل برفض إقامته من الأساس. بهذه الطريقة فسّرت صمتي المتزايد، كشخص يتمنى أن يتجنّب صعقة كهربائية مستمرة.

لو كان هنالك أحد قد فهم هذه المعضلة، فإنه سيكون آندي وارهول حتمًا، فنان لطالما كنت أتجاهله حتى أصبحت وحيدة. لقد رأيت أعماله مثل لوحة البقر، ولوحة ماو، آلاف المرات، وحكمت عليها بأنها فارغة وخاوية، كما نفعل دائمًا مع الأشياء التي ننظر إليها ونفشل في الوصول إلى معناها. لم تبدأ دهشتي بوارهول إلا بعد أن انتقلت إلى نيويورك، عندما شاهدت بعض مقابلاته التلفزيونية على موقع يوتيوب ولاحظت المعاناة التي يمر بها وهو يحاول تلبية متطلبات الحديث.

كان المقطع الأول الذي شاهدته من برنامج ميرف غريفين سنة 1965، عندما كان وارهول يبلغ من العمر سبعة وثلاثين عامًا، وهو في قمة شهرته الفنية. جاء للمقابلة في معطف أسود، وكان يمضغ علكة، ورفض التحدث بصوت مرتفع، وكان يهمس في حديثه ليجيب عن الأسئلة في أذن إيدي سيدغويك. هل تنتج نسخك بنفسك، يسأل غريفين، ويجيبه آندي عن سؤاله المثالي بإشارة برأسه، ثم يضع إصبعه على فمه ويتمتم الإجابة «نعم» وسط عاصفة من التصفيق.

في المقابلة الثانية، والتي سُجّلت بعد عامين من الأولى، يظهر آندي بجانب المحاورة وهي تسأله إن كان مهتمًا بقراءة المراجعات التي تُكتب عن أعماله ولوحاته، فيهز رأسه ثم يقول لها: *هل بإمكاني أن أقول فقط لالالالا*؟ تقترب الكاميرا منه ليبدو مريضًا، ويبدو أيضًا أن المكياج الذي وضعه لا يخفي حمرة أنفه، هذا الأنف الذي حاول أن يجري له العديد من عمليات التجميل.

لطالما اعتُبر آندي وارهول مندرجًا أسفل فوقعة الشهرة التي أحاطت به، أو أسفل نجاحه في تحويل نفسه إلى شخصية معروفة بشكل كاسح، بالضبط تمامًا كما فعل عندما أنتج أعماله الفنية التي تحتوي على شخصيات مثل مارلين، إلڤيس، جاكي كينيدي. إن وارهول يملك القدرة على تحويل الوجه الأصلي إلى ملامح نجم لا يمكن إيقاف شهرته. ولكن أحد الأشياء المثيرة للاهتمام بشأن أعماله، هي الطريقة العنيدة التي تظل فيها الذات الإنسانية الضعيفة الحقيقية مرئيةً، لتمارس ضغطها المغمور، وظهورها الصامت للمُشاهِد.

عانى آندي من مشكلات في الحديث منذ البداية، على الرغم من أنه كان يحب النميمة كثيرًا، وكان يعشق المتحدثين البارعين منذ طفولته. لقد كان معقود اللسان خاصة في شبابه، وكان يعاني من عدم قدرته على التواصل بشكل مكتوب أو مسموع. قال ذات مرة: «أنا أتحدث لغة واحدة» لينسى بسهولة اللغة السلوفاكية التي كان يتحدثها مع عائلته:

> ... وأحيانًا في منتصف الجملة أشعر بأنني غريب من بلد آخر يحاول التحدث بها لأنني أتشنج أحيانًا عند نطق بعض الكلمات؛ مما يجعلها تبدو غريبة، وخلال نطقي الكلمة أقول في داخلي: «أوه، هذا ليس صحيحًا، هذه كلمة غريبة، لا أعرف إن كان يجب علي إنهاء نطق الكلمة أو محاولة جعلها تشبه كلمة أخرى، لأنها إن خرجت بشكل صحيح فإن الأمر سيكون على

> مـا يـرام، ولكـن إن خرجـت بشـكل خاطـئ فسـيبدو وكأننـي معتـوه» وهكـذا، فـإن كنـت فـي منتصـف نطـق كلمـة تحتـوي علـى أكثـر مـن مقطـع صوتـي واحـد أصـاب بالتشـويش أحيانًـا وأحـاول أن أطعمهـا بكلمـة أخـرى... ولذلـك لا أظننـي أسـتطيع ترديـد مـا أقولـه.

علـى الرغـم مـن امتنـاع وارهـول عـن الـكلام فإنـه عـادةً مـا يكـون مبهـورًا بالطريقـة التـي يتحـدث بهـا البشـر إلـى بعضهـم. يقـول وارهـول: «بالنسـبة إلـيّ، المتحدثـون الرائعـون جميلـون لأننـي أحـب الـكلام الرائـع». يوجـد فـن وارهـول فـي مجموعـة رائعـة مـن الأوسـاط، منهـا: الأفـلام، التصويـر، الرسـم، والنحـت، لدرجـة أنـه مـن السـهل نسـيان إلـى أي درجـة كان فنـه مكرسًـا للخطـاب الإنسـاني. خـلال مسـيرته الفنيـة، أنتـج وارهـول أكثـر مـن ٤٠٠٠ تسـجيل صوتـي. أخفـى بعضهـا، وفـرَّغ بعضهـا الآخـر ونشـرها ككتـب، بمـا فيهـا بعـض المذكـرات، واليوميـات، وروايـة. أعمالـه المسـجلة، المنشـورة وغيـر المنشـورة، تبحـث فـي الجانـب المثيـر للقلـق فـي اللغـة، مداهـا وحدودهـا، تمامًـا كمـا تُسـتكشـف حـدود الجسـد البشـري فـي أفلامـه.

لـو كان التحـوّل إلـى شـخصية آنـدي وارهـول تفاعـلاً كيميائيًـا، فـإن المعـدن الأساسـي لهـذا التفاعـل آندريـه، لاحقًـا آنـدرو، وارهـولا، الـذي وُلـد تحـت تأثيـر نـار بيتسـبرغ فـي السـادس مـن أغسـطس سـنة 1928. لقـد كان الابـن الأصغـر فـي العائلـة. هاجـر والـد ووالـدة آنـدي وارهـول مـن إمبراطوريـة النمسـا والمجـر، سـلوفاكيا الآن. عـدم الاسـتقرار اللغـوي، وهـذه الفوضـى مـن تغييـر الأسـماء، عنصـر أساسـي مـن عناصـر تجربـة الهجـرة، إننـي جئـت مـن لا مـكان، صـرّح

وارهول ذات مرة، ليشير إلى أنه كان فقيرًا، أو إلى أنه جاء من أوروبا، أو إلى خرافة خلق الذات، أو ربما كان ذلك عودًا على الإجار اللغوي الذي ظهر منه في بداية الأمر.

كان آندريه والد آندي وارهول أول من وصل إلى أمريكا من عائلته، ليستقر فيها عند بداية الحرب العالمية الأولى في منطقة سلوفاكية من بيتسبرغ ليعمل في أحد مناجم الفحم. وصلت جوليا والدة آندي إلى أمريكا سنة 1921. وبعد سنة تقريبًا وُلد طفلهما الأول پاڤيل، ليُحوَّر اسمه إلى پاول حتى يتماشى مع البلد الجديد الذي ولد فيه. لم يكن أحد من أفراد العائلة يتحدث الإنجليزية، وكان الأطفال في المدرسة يسخرون من پاول بسبب لكنته الغريبة. وكنتيجة لذلك عانى پاول من عقدة في الكلام تسببت له بالعديد من المصاعب في المدرسة؛ لتدفعه إلى الانسحاب من الدراسة في المرحلة الثانوية بشكل كامل (بعد سنوات، في مذكرات آندي وارهول نجده يتحدث عن أخيه پاول قائلاً: «وأخي يتحدث بطريقة تفوق طريقتي في الحديث، لطالما كان متحدثًا بارعًا»).

وبالنسبة إلى جوليا والدة آندي، لم تتمكن من تعلم اللغة الإنجليزية، وكانت تتحدث في المنزل باللغة الروثانية، وهي مزيج من اللغة السلوفاكية، الأوكرانية، البولندية، والألمانية. وبلغتها هذه كانت متحدثة بارعة، وتحسن قص الحكايات وكتابة الرسائل، عبقرية في فن التواصل انتقلت إلى بلد جديد حيث لم تتمكن من الوصول إلى الآخرين سوى بجمل أساسية مهزوزة.

وحتى عندما كان آندي صغيرًا، كان معروفًا بقدرته على الرسم، ومعروفًا أيضًا بخجله المؤلم: طفل شاحب، ينتمي إلى عالم الأرواح، والذي كان مهووسًا بفكرة أن يطلق على نفسه اسم *آندي نجم الصباح*. لقد كان آندي متعلقًا بوالدته جدًا، خاصة عندما تعرّض لحمّى الروماتيزم في السابعة من عمره، ثم لمرض يدعى «رقاص القديس فيتوس» وهو مرض يجعل صاحبه يتحرك حركات سريعة غير متناسقة فجائية تؤثر على الوجه والقدمين واليدين بشكل أساسي. وخلال بقائه في السرير عدة أشهر بسبب هذا المرض، افتتح آندي أول «مصنع» صغير له، ليعقب ذلك المصنع الشهير الذي افتتحه في نيويورك في سنوات حياته اللاحقة، ليشغله بالفن والأصدقاء والمحادثات والاختلاط بالآخرين طوال الوقت. أما عن مصنعه الصغير، فقد حوَّل غرفته إلى ورشة لجمع القصاصات والعبث بها، الكولاج، الرسومات، والألوان، وقد تفاعلت معه والدته وكانت أول معجبة بأعماله وأول مساعدة له في مصنعه.

بالنسبة إلى مظهره فقد كان آندي صغيرًا، بأنف يشبه البصلة وبشعر رمادي. ترك له المرض جلدًا أبيض اللون مع بعض البقع الملونة بلون الكبد، وعندما كان مراهقًا عانى كثيرًا من حب الشباب، لدرجة أنه كان يطلق عليه اسم بقعة. بالإضافة إلى مشكلاته الجسدية، كان يتحدث الإنجليزية، لغته الثانية، بلكنة واضحة، وهذا جعل زملاءه في المدرسة يعرفون أنه مهاجر ينتمي إلى عائلة فقيرة.

هل يمكنني أن أقول لالالالا؟ حسب ما ذكره كاتب سيرة آندي وارهول الذاتية، فيكتور بوكريس، عانى آندي من بعض الصعوبات في جعل مَن حوله يفهمون لكنته عندما كان مراهقًا، ووصف أحد معلمي آندي ما يفعله بأنه «تشويه للغة الإنجليزية». في الحقيقة، كان فهمه ضعيفًا جدًا، حتى أنه في المدرسة الفنية كان يعتمد على أصدقائه كي يكتبوا عنه الأوراق المطلوبة.

بعد تخرجه، انتقل آندي في صيف 1949 إلى نيويورك، ليسكن في حي فقير على بعد مسافة قصيرة من المكان الذي اعتدت أن أشرب فيه قهوتي وأحظى بصباح مُخجل. وهناك بدأ، مثل هوپر، بمهمة شاقة لبناء مسيرته الفنية كمصمم دعائي. كان يجتمع مع محرري المجلات بالطريقة ذاتها، يعرض ملفاته وأفكاره عليهم. كان آندي فقيرًا مثل هوپر، وكان يشعر بالخجل والعار ذاته. كان يحكي القصة التي حدثت له ذات مرة، حين كان يراقب بذعر صرصارًا وهو يخرج من إحدى لوحاته بينما كان يعرضها على مدير معرض هارپر الفني.

وخلال سنوات من العمل الشاق والعلاقات الاجتماعية، تمكن آندي من أن يصبح أحد أشهر وأعلى الفنانين الدعائيين أجرًا في المدينة. وفي الوقت نفسه تمكن من أن يؤسس لنفسه اسمًا مهمًا في العوالم المتقاطعة لمجتمعات البوهيميا والمثلية الجنسية. يمكننا أن نصف هذا العقد بأنه عقد من النجاح، من التطور المستمر، ولكنه أيضًا احتوى على رفض متكرر في أمرين. إن الأمر الذي طالما كان آندي يتوق لتحقيقه هو أن يُعترَف به ويُستقبَل في الوسط الفني، وأن يبادله الإعجاب أحد الفتيان

الذين أُعجب بهم: مجموعة يترأسهم سحرًا وفتنة ترومان كابوتي. هذا الكاتب الخجول، الذي كان يمثل شخصية اجتماعية ماهرة، ولكن إيمانه الكامل باشمئزازه من جسده حدّ من ذلك. ويشترك في هذا مع آندي وارهول، الذي قال عنه تشارلز ليسانباي: «لقد أخبرني أنه جاء من كوكب آخر. وقال إنه لا يعرف كيف وصل إلى الأرض. لقد أراد آندي أن يكون جميلاً بشدة، ولكنه كان يرتدي باروكة شعر قبيحة التي لم تكن تناسبه ليصبح قبيحًا». بالنسبة إلى كابوتي، كان يعتقد أن وارهول مجرد «فاشل منذ الولادة، أكثر المخلوقات وحدةً، وأكثر الأشخاص انعدامًا للصداقة على الإطلاق».

وبالرغم من هذا فإن آندي وارهول قد خاض عدة علاقات مثلية في خمسينيات القرن الماضي على الرغم من أنها كانت تنتهي بسرعة بسبب رفضه أن يرى أحد جسده، وتفضيله أن يكون هو دائمًا مَن يشاهِد دون أن يُشاهَد. وفي عالم الفن، نجح آندي في إقامة عدد من المعارض، وحُكم على أعماله بأنها دعائية أكثر من اللازم، مصطنعة، خفيفة الوزن، واهية، ومثلية، بسبب ثقافة الخوف من المثليين التي كانت شائعة في ذلك الوقت. كانت تلك فترة التجريد التعبيري، لتسيطر على المشهد أسماء مثل جاكسون بولوك، ويليم دي كوونغ، حيث كانت فضائل الفن تنحصر في الجدية والعواطف، التي تختبئ خلف طبقات من الصور. رسمة جميلة لحذاء ذهبي لا يمكنها أن تكون أكثر من خطوة إلى الوراء في تلك الفترة.

عزلة أن تكون مختلفًا، عزلة ألا يريدك أحد، عزلة ألا تُقبَل في الدائرة السحرية للعلاقات الاجتماعية والفنية. شيء آخر، لقد كان آندي يعيش مع والدته. في صيف سنة 1952 وصلت والدته جوليا إلى مانهاتن (أريد أن أقول أنها وصلت إلى مانهاتن في سيارة آيس كريم، ولكن هذا كان في مرة سابقة). لقد كان آندي قد انتقل للتو للعيش وحيدًا في شقة خاصة به، وكانت والدته قلقة عليه. وعندما جاءت والدته إلى مانهاتن كانا يتشاركان غرفة نوم واحدة، كما كانا يفعلان عندما كان طفلاً صغيرًا، وقد كانت والدته تعمل معه لإنتاج أعماله الدعائية، وكانت كتابتها الجميلة وغير المنظمة في أعمال وارهول قد فازت بعدة جوائز فنية. ولكن مهاراتها في الاهتمام بالمنزل لم تكن كافية، لأن هذه الشقة والشقة الثانية التي تليها تحولتا إلى مكان ضخم لاجتماع القذارة، متاهة سيئة الرائحة، مليئة بأبراج من الورق، تعيش فيها مجموعة من القطط، تحمل جميعها اسم «سام» عدا قطة واحدة.

* * *

هذا يكفي. في بداية ستينيات القرن الماضي، أعاد وارهول اكتشاف نفسه. وبدلاً من رسم الأحذية لمجلات الموضة وأقسام التسويق وحملات الدعاية، بدأ بإنتاج لوحات مسطحة، لمنتجات وسلع أقل أهمية حتى من أعماله السابقة، المنتجات التي تجدها في كل منزل في أمريكا يوميًا. ابتداءً بمجموعة من قوارير كوكاكولا، ثم علب شوربة كامبل وورقة الدولار: أشياء استلهمها من خزانة والدته. أشياء قبيحة، غير مرغوب فيها، لا يمكن أن تنتمي إلى غرفة بيضاء في معرض فني محترم.

لـم يكـن وارهـول المبتكـر الأول لمـا يُسـمى بفـن البـوب «بـوب آرت»، ولكنـه أصبـح أشـهر نصيـر لـه سـريعًا. جاسـبر جونـز كان أول مـن أنتـج لوحـة فنيـة تصويريـة مـن العلـم الأمريكـي سـنة 1954، وعُـرض هـذا العمـل فـي معـرض ليـو كاسـتيلي فـي نيويـورك سـنة 1958. روبـرت راوشـنبرغ، روبـرت إنديانـا، وجيـم دايـن، جميعهـم تمكنـوا مـن عـرض أعمالهـم فـي نيويـورك فـي نهايـة سـنة 1960، وفـي سـنة 1961 دفـع روي ليشتنشـتاين الحـدود أبعـد مـن ناحيـة المحتـوى والتنفيـذ، ليتخلـى عـن ضربـات فرشـاة التجريـد التعبيـري وليرسـم لوحـة عملاقـة لميكـي مـاوس، *Look Mickey*، ولتصبـح هـذه الطريقـة فـي الرسـم توقيعًـا خاصًـا بـه.

يمكننـا الحديـث عـن الصدمـة التـي سـببها هـذا الفـن، ولكـن السـبب الـذي جعـل فـن البـوب يواجـه الكثيـر مـن العـداء، هـو أنـه بـدا للوهلـة الأولـى وكأن هنالـك خطـأ مـا فـي تصنيفـه، ولأنـه أعلـن عـن التحطـم المؤلـم للحـدود الواضحـة بيـن الثقافـة العليـا والدنيـا، والحـدود بيـن الـذوق الجيـد والسـيئ. ولكن الأسـئلة التـي كان وارهـول يسـألها فـي تلـك الفتـرة بأعمالـه الجديـدة كانـت تذهـب إلـى أبعـد مـن مجـرد محاولـة فجـة للصدمـة والتحـدي. لقـد كان يرسـم الأشـياء التـي كان متعلقًـا بهـا بشـكل عاطفـي، وقـد يصـل بـه الأمـر إلـى حبهـا؛ تلـك الأشـياء التـي لا تنبـع قيمتهـا مـن كونهـا فريـدة أو نـادرة، بـل مـن كونهـا متكـررة ويمكـن الوثـوق بهـا. وكمـا قـال فـي مذكراتـه فـي كتـاب «فلسـفة آنـدي وارهـول»: «جميـع عبـوات كوكاكولا متشـابهة وجميعهـا جيـدة».

التشابه -خاصةً بالنسبة إلى مهاجر، إلى فتى خجول، يدرك جيدًا أنه قد فشل في التأقلم في هذا البلد الجديد- حالة مرغوب فيها جدًا؛ مضاد سمي لمقاومة خوفه من أن يكون وحيدًا. الاختلاف يفتح الاحتمالات للجرح، التشابه يحمي من الرفض والطرد. ورقة الدولار ليست مميزة أو أكثر جاذبية من ورقات الدولار الأخرى، شرب الكوكاكولا يضع عامل منجم الفحم في صحبة الرؤساء ونجوم السينما. إنه الحس الديموقراطي ذاته الذي جعل وارهول يريد أن يسمي فن البوب بـ «الفن المشترك»، ولهذا كان يقول: «إن لم يكن الجميع جميلاً، فلا أحد جميل إذن».

كان وارهول يؤكد على روعة التشابه وإمكاناته بإنتاج عناصره المشتركة، سلسلة من القصف التوليدي الذي يجعله يكرر الصور في لوحات الصهر. في سنة 1962 اكتشاف العملية الميكانيكية لطباعة الشاشة الحريرية *Silk-screening*. بإمكانه الآن أن يترك الرسم باليد، وينقل الصور عن طريق استخدام صفائح التكرير. في ذلك الصيف، ملأ شقته (مرسمه أيضًا) بمئات من لوحات مارلين مونرو وإلفيس، كانت ملامحهما قد نُقلت على القماش ببقع متناغمة من اللون الوردي، القرمزي، الفوشي، اللافندر، والأخضر الباهت.

«السبب الذي جعلني أنتج اللوحات بهذا الشكل هو أنني أردت أن أصبح آلة، وأشعر بأن ما أريده هو أن أتصرف كآلة»، أخبر جين سوينسون في مقابلة أجريت معه بعد سنة من بدايته بهذا النوع الجديد من الإنتاج الفني.

آنـدي: أعتقـد أن علينـا جميعًـا أن نتحـول إلـى آلات. أعتقـد أن علينـا جميعًـا أن نُعجـب ببعضنـا.

مكتبة
t.me/soramnqraa

جين: هل هذه فلسفة فن البوب؟

آندي: نعم. إنه إعجابك بالأشياء.

جين: وهذا يعني أن تكون آلة؟

آندي: نعم، لأنك تفعل الشيء ذاته في كل مرة.

جين: وأنت تتفق مع هذا؟

آندي: نعم.

أن تحـب وتُعجـب: أن تشـعر بالانجـذاب. أن تكـون مشـابهًا: أن تكـون مكـررًا ولا يمكـن تمييـزك. *أظـن أن علينـا جميعًـا أن نُعجـب ببعضنـا*، هـذه الأمنيـة التـي تسـكن قلـب وفـرة الإعجـاب بالأشـياء، كل شـخص/ كل شـيء مرغـوب فيـه، كل شـخص/ كل شـيء مرغـوب فيـه بالقـدر ذاتـه.

رغبـة آنـدي فـي أن يتحـول إلـى آلـة لـم تتوقـف عنـد إنتـاج الفن. فـي الفتـرة التـي كان يرسـم فيهـا قواريـر كوكاكـولا، أعـاد وارهـول تصميـم صورتـه الشـخصية، ليحـوّل نفسـه إلـى مُنتـج. فـي نهايـة خمسـينيات القـرن الماضـي انتقـل مـن كونـه راغـدي آنـدي (كمـا كان يُطلـق عليـه أصدقـاؤه لأنـه كان يوصـل أعمالـه الدعائيـة إلـى المؤسسـات التـي يعمـل معهـا فـي أكيـاس ورقيـة بنيـة، وهـذا الوصـف يـدل علـى الفوضـى وعـدم الترتيـب) ليصبـح مسـرفًا فـي الأناقـة ويرتـدي القمصـان المتطابقـة دائمًـا. لقـد تمكـن مـن تقنيـن مظهـره الآن؛ لا ليُظهـر قوتـه، بـل ليتبنـى عناصـره الذاتيـة التـي منعتـه مـن الشـعور بالثقـة الكافيـة. لـم يستسـلم لفردانيتـه، ولـم يحـاول أن يظهـر

بشكل اعتيادي. بدلاً من هذا، طوَّر نفسه ليصبح وحدة قابلة للنسخ والتكرار، مبالغًا في مظهره الخارجي حتى يخلق نسخة من ذاته يمكنه الاختباء خلفها وإرسالها إلى العالم الخارجي.

رُفض في معارض الفن لكونه مبالغًا في مظهره، ومبالغًا في مثليته، ولأنه أيضًا كان يبالغ في جعل طريقته في المشي تبدو كأفعى. يضع شعره المستعار بشكل منحرف قليلاً، ليشير إلى وجوده، وليبالغ في إظهار طريقته غير الملائمة في الكلام، ويتمتم عندما يتحدث، هذا إن تحدث من الأساس. ووفقًا للناقد جو ريتشاردسون: «لقد صنع فضيلة من ضعفه، واستبق وحَيّدَ كل تهكّم محتمل. لا يمكن لأحد أن يحاكيه بسخرية. لأنه قد فعل ذلك بنفسه». إحباط النقد هو شيء نفعله جميعنا بطرقنا الصغيرة والمختلفة، ولكن التكثيف والالتزام الذي قام به وارهول للدفاع عن عيوبه كان نادرًا جدًا، ليشهد هذا على جرأته وعلى خوفه الشديد من الرفض.

آندي وارهول الجديد كان قابلاً للتمييز بشكل سريع؛ لأنه أصبح شخصية يمكن استنساخها. في سنة 1967، فعل هذا بالضبط، عندما أرسل بالسر الممثل آلان ميدجيت ليمثل دوره ويلقي محاضرة في جامعة ما نيابة عنه. كان يرتدي معطفًا جلديًا، شعرًا مستعارًا أبيض، وكان يتمتم في حديثه، لم يكتشف سر ميدجيت أحدًا إلا عندما أصبح كسولاً وتوقف عن وضع كريم الأساس الذي كان وارهول يحرص على وضعه، والذي يعدّ توقيعًا خاصًا بوارهول.

نسـخ مختلفـة مـن آنـدي، تمامًـا كلوحـات مارليـن وإلفيـس، كل هـذا جعـل الكثيـر مـن الأسـئلة تُطـرح حـول الأعمـال الفنيـة الأصليـة، حـول عمليـة النسـخ والتكـرار، ولكـن الرغبـة فـي تحويـل الـذات إلـى ذوات عديـدة أو إلـى آلـة تتضمـن فـي داخلهـا رغبـة فـي التحـرر مـن المشـاعر الإنسـانية، الحاجـات الإنسـانية (الحاجـة إلـى أن تكـون محبوبًـا أو مقدسًـا). قـال آنـدي فـي حـوار لـه مـع تايمـز سـنة 1963: «لـلآلات مشـكلات أقـل. أريـد أن أكـون آلـة، مـاذا عنـك؟»

أعمـال وارهـول الناضجـة، بـكل أوسـاطها المختلفـة، مـن طباعـة الشاشـة الحريريـة، إلـى الأفـلام العشـوائية والدونكيشـوتية التـي أنتجهـا، تمثـل رحلـة أبديـة مـن العاطفـة والجديـة، بـدأت مـن رغبـة فـي تقويـض، حـل، أو إعـادة بنـاء تثاقـل مفاهيـم الأصالـة والصراحـة والتعبيـر الشـخصي. عـدم إظهـار المشـاعر هـو جـزء مـن مظهـر وارهـول، وهـو أيضًـا أحـد الدعائـم التـي وظفهـا كـي يتمكـن مـن تمثيـل شـخصيته. خـلال أحـد عشـر عامًـا و806 صفحـات مـن المذكـرات، كانـت ردود أفعالـه فـي المواقـف العاطفيـة تنحصـر فـي جمـل مثـل: لقـد كان هـذا تجريديًـا، أو لقـد كنـت مُحرجًـا جـدًا.

كيـف حـدث هـذا؟ كيـف تحـوّل الفتـى شـديد الحاجـة إلـى والدتـه إلـى قديـس أو رجـل لا يمكـن قهـره؟ أن يصبـح وارهـول آلـة كان يعنـي أيضًـا أن يكـون علـى علاقـة بـالآلات، أن يسـتخدم الأجهـزة الماديـة كطريقـة لمـلء اللحظـات غيـر المريحـة، أو الفضـاء غيـر المحتمـل بيـن الـذات والعالـم. لـم يكـن وارهـول ليحقـق فراغـه هـذا وانفصالـه المرغـوب فيـه دون اسـتخدامه بعـض البدائـل التـي تغنيـه عـن الألفـة الإنسـانية والحـب.

في كتاب فلسفة *آندي وارهول*، يشرح بمصطلحات دقيقة جدًا كيف حرّرته التكنولوجيا من حاجته إلى البشر. في بداية كتابه المقتضب، والطريف (والذي يبدأ بالتوضيح التالي: «(ب) هو أي أحد يساعدني على تمضية الوقت. (ب) هو أي أحد وأنا لا أحد. (ب) وأنا»، يعود وارهول إلى زيارة بداية حياته، ليتذكر الجدات، الدمى التي كان يحتفظ بها أسفل مخدته. لم يكن محبوبًا عندما كان صغيرًا حسب قوله، وبالرغم من أنه كان يملك عددًا من الأصدقاء اللطفاء فإنه لم يكن قريبًا من أحد بشكل خاص. يقول وارهول: «أظنني كنت أريد أن أكون قريبًا منهم، لأنني عندما كنت أستمع إليهم وهم يتحدثون إلى بعضهم عن مشكلاتهم، كنت أشعر بأنني منبوذ. لم يكن أحد يثق بي، أو لم أكن من نوع الأشخاص الذين قد يثق الآخرون بهم».

لم يكن هذا اعترافًا بشكل كامل. لأنه يعوم بخفة، أو يمثل محاكاة ساخرة للتهرُّب من تحمل المسؤولية، مع أنه يدمج الوحدة، الرغبة في القرب، مع الرغبة في خوض محادثة أكثر عمقًا. كان وارهول يرغب في الاقتراب من الآخرين في سنواته الأولى في مانهاتن، كان يريدهم أن يطلعوه على مناطقهم الخفية، وأن يشاركوه مشكلاتهم واعترافاتهم. كان دائمًا ما يعتقد أن رفقاءه في السكن سوف يصبحون أصدقاءه، ليكتشف فيما بعد أنهم كانوا يبحثون عن شخص ما يدفع عنهم ثمن السكن، وهذا ما جعله يشعر بالخيانة والوحدة.

> فـي فتـرات حياتـي التـي كنـت فيهـا اجتماعيًـا جـدًا وأردت بشـدة الحصـول علـى صداقـات كثيـرة، لـم أتمكـن مـن إيجـاد مَـن يسـتقبلني وعندهـا كنـت أشـعر بالوحـدة. وعندمـا قـررت أن أبقـى وحـدي، بـدأ الجميـع بمـلاحقتـي... فـي اللحظـة التـي أصبحـت فيهـا مسـتقلاً بعقلـي ورغبـت فـي العزلـة، بـدأ مَـن حولـي بمـلاحقتـي.

ولكنـه الآن لديـه مشـكلة جديـدة، كل هـؤلاء الأصدقـاء مـن حولـه الذيـن يخبرونـه بالكثيـر من الأسـرار والمشـكلات. وبـدلاً من الاسـتمتاع بـكل هـذا كمـا كان يحلـم فـي الماضـي، شـعر وارهـول بأنهـم يفرضـون أنفسـهم عليـه وينتشـرون حولـه كالجراثيـم. ذهـب وارهـول إلـى طبيـب نفسـي، وفـي طريـق العـودة توقـف ليشـتري تلفـازًا: كان هـذا أول تلفـاز يقتنيـه وارهـول، آر سـي إيـه، 19 إنشًـا، بالأبيـض والأسـود.

مَـن يحتـاج إلـى طبيـب نفسـي؟ يمكنـه فقـط أن يسـتمر بالجلوس، بينمـا الآخـرون مـن حولـه يتحدثـون إليـه، وبقليـل مـن التشـويش يمكنـه أن يحمـي نفسـه من التعـرّض للألـم، وهـذه عمليـة كان يصفهـا بأنهـا أشـبه بالسـحر. فـي الحقيقـة، كانـت فكـرة عبقريـة، أن تتخفـف مـن حمـل المجموعـة بضغطـة زر، واكتشـف وارهـول أن هـذا جعلـه يتوقـف عـن القلـق الزائـد بشـأن الاقتـراب كثيـرًا ممـن حولـه، هـذه العمليـة التـي وجـد أنهـا مؤلمـة جـدًا فـي الماضـي.

هـذه قصـة غريبـة، تتعلـق بالرغبـة وعـدم الرغبـة: بحاجـة إليـك للاسـتماع إلـى الآخريـن وهـم يصبـون اعترافاتهـم ومشـكلاتهم عليـك، ثـم بحاجـة إليـك لتوقفهـم عـن كل هـذا، كـي تسـتعيد حـدود ذاتـك، لتحافـظ علـى عزلتـك وتحكمـك. وتتعلـق أيضًـا بامتـلاك شـخصية

تشتاق وتخاف في الوقت نفسه من أن تُمتص في كبرياء شخص آخر؛ من أن تُسحق أو تختفي بسبب طوفان غرور الآخر، من أن تُصاب بعدوى حياة شخص آخر بمشكلاتها وعواطفها.

هذه هي ألفة السحب والدفع، عملية وجدها وارهول قابلة للتحكم عندما أدرك القدرة الاستثنائية للآلات، قدرتها على ملء الفراغ العاطفي. أول تلفاز اقتناه وارهول كان بديلاً للحب، وحلاً سحريًا من جروح الحب وآلامه. لقد قدم التلفاز حلاً للغز المكتوب في أول سطور كتاب وارهول: «أحتاج إلى (ب) لأنني لا أستطيع أن أظل وحيدًا، عدا حين أنام. حينها لا أستطيع أن أكون مع أحد» – وحدة ثنائية الحد، يعمل فيها الخوف من القرب بشكل معاكس للخوف من العزلة. المصور الفوتوغرافي ستيفن شور تحدث ذات مرة عن دهشته من الدور الذي لعبه التلفاز في حياة وارهول، في ستينيات القرن الماضي بالتحديد حين قال: «وجدت أنه من المدهش جدًا أن آندي وارهول، الذي جاء إلى المنزل للتو من حفلة استمرت طوال الليل، شاهد التلفاز، تحديدًا فيلم لپريسيلا لين، ليبكي حتى ينام، ثم تطفئ والدته التلفاز بعد نومه».

التحول إلى آلة، الاختباء خلف الآلات، توظيف الآلات لتصبح مرافقة لنا أو لتدير علاقاتنا الاجتماعية: لقد كان آندي وارهول في الطليعة، وعلى وشك إنتاج الموجة التي ستغير الثقافة بالكامل، ليُهمل نفسه بطريقة سوف تصبح بعد ذلك هوسًا لعصر بأكمله. تعلّقه كان مؤسسًا لعصر أوتوماتيكي نعيشه الآن: نشوتنا، تعلقنا النرجسي بالشاشات، الانتقال الهائل لتجاربنا العاطفية لتعيش في الأجهزة والاختراعات التكنولوجية.

بالرغم من أنني أجبرت نفسي على الخروج كل صباح كي أسير قرب النهر فإنني كنت أقضي ساعات طويلة كل يوم على أريكتي البرتقالية وأنا أستخدم جهازي المحمول لأكتب الرسائل البريدية أحيانًا أو لأتحدث عبر مكالمات الفيديو، وفي غالب الوقت أكون أسبح في فضاء الإنترنت اللامحدود، لأشاهد مقاطع الفيديو الموسيقية، أو لأتصفح متاجر بيع الملابس الإلكترونية التي لا أستطيع تحمل تكاليفها. كم سأكون ضائعة ووحيدة دون جهازي ماك بوك، والذي وعدني بملء الهواء والفراغ الذي تركه الحب عندما رحل.

بالنسبة إلى وارهول، فقد كان ذلك التلفاز مجرد عنصر أول في خط طويل من البدائل والوسطاء. وعبر السنوات، وظّف العديد من الأجهزة في حياته، من المسجل الصوتي بوليكس 16 مم، الذي استخدمه لتسجيل اختبارات الأداء الشهيرة في ستينيات القرن الماضي، إلى كاميرا بولارويد التي كانت تصاحبه دائمًا في حفلاته في الثمانينيات. وكان جزء من تعلقه بهذه الأجهزة يكمن في قدرته على التخفي وراءها عند لقاء الآخرين في هذه المناسبات الاجتماعية. ليتصرف وكأنه خادم أو مرافق للآلة، كي يحقق نوعًا من الاختفاء، أو ليرتدي القناع، تمامًا كما كان يرتدي الشعر المستعار والنظارات. وحسب ما قاله هنري غيلدزالر الذي التقى بوارهول في سنة ١٩٦٠، قبل أن يتحوّل وارهول تمامًا:

لقد كان صريحًا نوعًا ما. لقد كان يختبئ دائمًا. وما أصبح واضحًا في وقت لاحق، هو أنه كان يستخدم المسجل الصوتي، الكاميرا، لغرض إبعاد نفسه عن الآخرين بواسطة التكنولوجيا. لطالما كان لديه إطار ما لينظر من الآخرين خلاله. ولكن هذا لم يكن ما أراده. كان يريد لهم ألا يروه بشكل واضح. ببساطة، كل هذه الأجهزة التي امتلكها لأنه أراد أن يقول للجميع: لا تفهموني، لا تنظروا إليّ، لا تحلّلوني. لا تقتربوا مني، لأنني لست متأكدًا مما قد تجدون، لا أريد أن أفكر في هذا. أنا لست متأكدًا من حبي لذاتي. أنا لا أحب المكان الذي جئت منه. خذوا الأدوات التي أمنحكم إياها كما هي.

ولكن على عكس التلفاز الذي كان ثابتًا ومنزليًا، سمحت له الأجهزة الأخرى الجديدة بالخروج وتسجيل العالم من حوله، لالتقاط تجربة الفوضى بأكملها. أفضل ما كان يملكه هو المسجل الصوتي، ذلك الجهاز الذي غيَّر حاجته إلى الآخرين بشكل جذري لدرجة أنه كان عندما يتحدث عنه يسميه زوجتي.

لم أتزوج حتى سنة 1964، عندما اقتنيت أول مسجل صوتي. أنا وزوجتي. أنا ومسجلي تزوجنا قبل 10 سنوات. وعندما أتحدث بصيغة الجمع، أقصد نفسي وأقصد مسجلي. العديد من

> الناس لا يفهمون هذا... امتلاكي هذا المسجل أنهى احتمال حصولي أي حياة عاطفية، ولكني كنت سعيدًا لرؤية حياتي العاطفية وهي ترحل. لم أعد أعاني من أية مشكلات، لأن كل مشكلة أصبحت بالنسبة إليّ عبارة عن تسجيل جيد، وعندما تحوّل المشكلة نفسها إلى تسجيل صوتي جيد فإنها ليست مشكلة أبدًا.

آلة التسجيل التي دخلت حياتها سنة 1965 (كهدية من شركة فيليبس)، كانت الوسيط المثالي لآندي. كانت وسيلة لإبقاء الآخرين على مسافة معينة منه، كي لا تصيبه عدوى المشاعر والعواطف من حوله. كان وارهول يكره الهدر، ولذلك فإنه كان يحب صناعة الفن من مخلفات الآخرين. وفي هذه الفترة لم يكن وارهول يعمل من منزله كما اعتاد في السابق، لينقل عملياته الفنية بأكملها إلى الطابق الخامس من مستودع قذر بالكاد يحتوي على أي أثاث في الشارع السابع والأربعين، قرب مبنى الأمم المتحدة، وكانت جدران المستودع مغطاة برقائق فضية.

المصنع الفضي كان أكثر الأماكن التي عمل فيها وارهول امتلاءً بالزوّار. الزوّار الذين أرادوا المساعدة أو كانوا هناك فقط لقضاء الوقت، بينما كان آندي يعمل في الزاوية على إنتاج المزيد من لوحات مارلين أو إلفيس، ليتوقف بشكل متكرر ويسأل الموجودين عن رأيهم فيما يجب عليه فعله في الخطوة القادمة. يقول ستيفن شور: «أظن أنه استفاد من وجود الناس حوله في المرسم، من وجود هذه النشاطات المختلفة حوله وقت عمله».

وقـال آنـدي بنفسـه: «لا أفكـر فـي هـؤلاء الأشـخاص فـي المرسـم وكأنهـم جـاؤوا لقضـاء الوقـت معـي، بـل أنـا مـن جئـت لأقضـي الوقـت معهـم... أظـن أننـا فـي فـراغ هنـا فـي المصنـع: إنـه فـراغ عظيـم. هـذا يجعلنـي وحيـدًا كـي أتمكـن مـن العمـل».

وحيـدًا بيـن الجمـوع، جائعًـا للرفقـة، ولكنـه يرتعـد مـن القـرب: وليس من الغريب أن وارهـول كان يُدعـى باسـم آخر في سنوات عمله في المعرض: دريلا ليكون اختصـارًا لاسـمين، الأول سـندريلا الفتـاة التـي تُركت في المطبـخ وحيـدة بينمـا ذهـب الجميـع للرقـص، والثانـي لدراكولا، الـذي يتغـذى ويعيـش علـى الآخريـن. لطالمـا كان آنـدي يحب الاسـتحواذ علـى الآخريـن، خاصـةً إن كانـوا جميليـن، مشـهورين، يملكـون السـلطة أو الموهبـة. كتبـت مـاري ورونـوف فـي مذكراتهـا المروعـة عـن سـنوات المصنـع «السـباحة تحـت الأرض»: «كان آنـدي سـيئًا... كان يبـدو مصاصًـا للدمـاء: أبيـض، فـارغ، يترقـب أن يمتلـئ، غيـر قـادر علـى إشـباع ذاتـه. لقـد كان الـدودة البيضـاء، جائعًـا دائمًـا، بـاردًا دائمًـا، لا يسـكن أبـدًا، فـي حركـة دائمـة». والآن أصبـح يملـك الأدوات التـي تمكنـه مـن تحسـين ظـروف وحدتـه دون أن يخاطـر بنفسـه.

***

اللغـة عنصـر مشـترك دائمًـا. لا يمكـن الحصـول علـى لغـة خاصـة بشـكل كامـل. هـذه النظريـة التـي وضعهـا ڤيتغينشـتاين فـي كتابـه تحقيقـات فلسـفية، لتكـون طعنـة فـي مفهـوم ديـكارت للـذات الوحيـدة المسـجونة فـي الجسـد، غيـر المتأكـدة مـن وجـود أي أحـد غيرهـا. يقول ڤيتغينشـتاين إنـه لا يمكـن لنـا التفكير دون لغـة، واللغة بطبيعتها لعبـة عامـة، مـن ناحيـة الامتـلاك والانتقـال.

ولكن بغض النظر عن طبيعة المشاركة فيها، اللغة خطرة أيضًا، مشروع عزلة ممكنة. اللاعبون فيها ليسوا متساوين جميعًا. في الحقيقة، لم يكن ڤيتغينشتاين ناجحًا فيها حتى، لأنه كان يواجه العديد من الصعوبات في التواصُل والتعبير. في مقالة عن الخوف واللغة العامة، وصفت الناقدة راي تيرادا مشهدًا تكرر خلال حياة ڤيتغينشتاين، حيث بدأ فيه بالتردد وعدم القدرة على التحدث إلى زملائه. وفي النهاية، كان هذا التردد يصل إلى لحظة من الصمت المتوتر، يعاني فيها ڤيتغينشتاين مع أفكاره، ليحرك يديه أمام الجميع كما لو أنه كان يتحدث فعلاً.

الخوف من سوء الفهم أو من الفشل في خلق الفهم طارد ڤيتغينشتاين كثيرًا. وكما تلاحظ تيرادا فإن ڤيتغينشتاين كان يخاف من عدة أنواع من اللغة: «الحديث الفارغ وعدم الفهم»، الحديث الذي يفتقد الجوهر أو الذي يفشل في إنتاج المعنى.

فكرة أن اللغة لعبة يكون فيها بعض اللاعبين أكثر مهارة من غيرهم لها تأثير مهم على العلاقة بين الوحدة والخطاب. فشل الخطاب، انقطاعات التواصل، سوء الفهم، سوء الاستماع، حلقات من الكتمان، التمتمة والتأتأة، نسيان الكلمات، وحتى عدم القدرة على فهم النكات، كل هذه الأشياء توقظ الوحدة لتجبرنا على تذكر الطريقة غير الكاملة التي نعبر بها عن دواخلنا للآخرين. هذه الطريقة التي تجعلنا نبدو كغرباء غير مشاركين في النسيج الاجتماعي من حولنا.

بالرغم من أن وارهول كان يشترك مع ڤيتغينشتاين في العديد من المشكلات المتعلقة بإنتاج الخطاب فإنه كان مولعًا بأخطاء

اللغـة.. لقـد كان مسـحورًا باللغـة الفارغـة أو المشـوهة، بالغيبـة أو النميمـة، بالخلل والنقص في المحادثات. الأفلام التي صنعها في بدايـات سـتينيات القـرن الماضـي مليئـة بالأشـخاص الذيـن كانـوا يفشـلون فـي فهـم بعضهـم أو الاسـتماع إلـى بعضهـم، وكانـت هـذه عمليـة بحـث وتحـرٍّ أصبحـت أكثـر حـدة مـع وصـول اختـراع آلـة التسـجيل. أول مـا فعلـه مـع زوجتـه (آلـة التسـجيل) هـو أنـه كتـب كتابًا، رواية مكونة من خطابات وأحاديث مسجلة، كان هـذا الكتاب احتفـالاً بالحديـث الفـارغ مـن المعنـى، والـذي تحـوم حولـه الوحـدة كالضبـاب.

وبالرغـم مـن تعريـف هـذا الكتـاب علـى أنـه روايـة فإنـه ليـس روايـة أبـدًا. الوقائـع ليسـت خياليـة. لا توجـد حبكـة، ومـا كُتـب لـم يكن نتيجـة لعمـل إبداعـي، علـى الأقـل مـن ناحيـة تقليديـة. وكلوحـات وارهـول التـي تحتـوي علـى عناصـر غيـر ملائمـة، أو أفلامـه الثابتـة تمامًـا، جميـع هـذه الأعمـال تحـاول إعـادة تعريـف المصطلحـات التـي تُصنَّـف بنـاءً عليهـا.

هـذا الكتـاب كان تحيـة إلـى أونديـن، روبـرت أوليفـو، ملك السـرعة الـذي لا يمكـن كبـح جماحـه وأفضـل متحدثـي المصنـع علـى الإطلاق. شـخصيته السـاحرة وغيـر المسـتقرة، كان قـد ظهـر فـي العديـد مـن أفـلام وارهـول، وأشـهرها *Chelsea Girls*. كانـت خطـة وارهـول فـي أحـد أعمالـه هـو أن يتبـع أونديـن ليـوم كامـل، ثـم يُسـجل كل مـا يقولـه فـي ظهيـرة يـوم الجمعـة، الثانـي عشـر مـن أغسـطس سـنة 1965، ولكـن بعـد 12 سـاعة مـن اسـتخدام أونديـن للأمفيتامينـات بـدأ بفقـد السيطرة (لقـد قضيـتَ علـي!). وبعـد انتهـاء التسـجيل

أصر وارهول على تدوين كل الأخطاء والكلمات السيئة التي وردت في التسجيل، ولذلك فإن قراءة هذه الرواية مشوشة، مدهشة، غريبة، مملة، ممتعة، إنها دورة سريعة تنتهي بالتحطم، لتصف كيف يمكن للخطاب أن يجمع، يعزل، يُلصِق، ويجعلك تتجمد في الخارج.

أين نحن؟ من الصعب معرفة ذلك. في الشارع، في مقهى، في تاكسي، على سطح بناية، في حوض استحمام، على الهاتف، في حفلة مليئة بالحضور، نبتلع الحبوب ونستمتع بوقتنا. كل مكان يشبه مكانًا آخر: إمبراطورية المصنع الفضي. ولكن عليك أن تتخيل ديكور المصنع. الأثر الذي تشعر به وأنت في المصنع أشبه بكونك في سفينة قد تحطمت في بحر من الأصوات. أصوات في الخلفية، أصوات في الفضاء، أصوات تغرق في الأوبرا، أصوات غير منطقية، نصوص غير مفهومة، أصوات تتصادم ببعضها، وابل من النميمة، من الحكاية، الاعتراف، الغزل، التخطيط؛ تؤخذ اللغة إلى عتبة المعنى، اللغة المنبوذة، اللغة التي تجاوزت مرحلة الاهتمام، اللغة التي تتفكك إلى صوت نقي، أو-أه-مممممم.

مَن يتحدث؟ دريلا، تاكسي، لوكي روتن، الدوقة، دودو، بيلي نيم، موكب من الأسماء المستعارة الخفية والمتحوّلة. هل تفهم أم لا؟ هل أنت هنا أم هناك؟ كأي لعبة أخرى، الأمر يتعلق بالانتماء. «الطريقة الوحيدة للكلام هي أن تتكلم في اللعبة، هذا رائع»، يقول أونداين وإيدي سيدغويك التي ترتدي قناع التاكسي: «لدى أونداين ألعاب لا يستطيع أحد فهمها».

البشر الذين لا يستطيعون اللحاق بالركب، والذين يتسببون في إبطاء جريان اللعبة وُضعوا في الهوامش. في أحد أكثر التنسيقات غرابة، تاكسي وأوندين وضعتا مع ممثلة فرنسية، ووُضعت بعض المحادثات وأصحابها في الجانب الأقصى من الصفحة، بعيدًا عن المحادثات المهمة. ينكمش النص في هذا الكتاب ليرمز إلى أصغر الأصوات المُتجاهلة. وفي مكان آخر، الحديث الذي يستحق أن يبقى داخل دائرة المصنع السحرية.

ولكن الكلام، المشاركة في الكلام، يبدو أمرًا مخيفًا تمامًا كالبقاء دون أن يلحظك أحد: «إنني أمارس الحب مع آلة التسجيل» يقول أوندين في نهاية ماراثونه الخطابي، ولكن من البداية كان أوندين يتوسل إلى آندي أن يوقف التسجيل، ويسأله في كل مرة: كم ساعة بقيت لإنهائه؟ وعند اقتراب نهاية الكتاب، يهرب أوندين لبرهة ويبقى دريلا مع شوقر پلم فيري، جوي كامپل، الممثل الذي بدأ مع پاول أمريكا في فلمه *My Hustler* سنة 1965. كان جوي يملك موهبة نادرة في جعل أكثر الناس انغلاقًا يتحدثون إليه. كان يقلب الطاولة على وارهول ليجعله يخضع لتدقيق ذاته الذي يفرضه وارهول على الآخرين. أولاً: فحص جسده ليصفه بأنه ناعم وغير سمين. «كم تبلغ من العمر؟» يسأل. صمت طويل، «صمت عظيم». «نعم، آه لنتحدث عن أوندين». «لا، لماذا تحاول تجاهل هذه المشكلة؟» يحاول وارهول بشكل مستمر أن يغير مسار المحادثة. ولدقيقة أو دقيقتين يجاريه جوي، ليعود مجددًا ويهاجمه:

لماذا تتجنب ذاتك؟ هاه؟

لماذا تتجنب ذاتك؟ ماذا؟

أعني أنك تقترب من رفض وجودك بأكمله.

هل تعلم- آه- الأمر أسهل بهذه الطريقة -لا أقصد أنني أريد أن أتعرف عليك أكثر (يتحدث بصوت منخفض) دائمًا ما أعتقد أنك تتألم.

حسنًا لقد تعرضت للألم مرات عديدة لدرجة أنني لم أعد أهتم. - أوه بالتأكيد أنت تهتم.

حسنًا آه، أنا لا أشعر بالألم الآن... - أقصد، أنه من اللطيف أن تشعر. أتعلم. آه -لا، لا أعتقد ذلك. الأمر محزن جدًا. وأنا دائمًا، آه، ما أكون خائفًا من أن أشعر بالسعادة لأنها آه... لا تدوم للأبد... - هل تفعل الأشياء بنفسك؟

أوه لا، لا أستطيع القيام بالأشياء وحدي.

أن تتحدث كثيرًا لدرجة تخيف بها نفسك وكل مَن حولك؛ وأن تتحدث قليلاً لدرجة قد توصلك لرفض وجودك: يشرح هذا الكتاب أن الخطاب ليس طريقًا مباشرًا للاتصال الإنساني. إن كانت الوحدة تعرّف على أنها الرغبة في إيجاد الألفة، فإن من الطبيعي أن تكون لدينا حاجة إلى التعبير عن أنفسنا وأن يسمعنا الآخرون، أن نشارك أفكارنا، تجاربنا ومشاعرنا. الألفة لا يمكن لها أن توجد إن لم يرغب المشاركون في التعريف عن أنفسهم. ولكن الحفاظ على التوازن أمر صعب جدًا. قد لا تتمكن من التواصل بشكل كافٍ وتبقى في عزلتك، أو قد تخاطر بأن تُرفض

وتتواصل بشكل مبالغ فيه. كان قراري الشخصي أن أحاول أن أتراجع قليلاً على الرغم من أنني كنت أتوق إلى الإمساك بذراع أحدهم، وأنفجر أمامه بكل عواطفي، كنت أتوق إلى إيجاد أونديـن خاص بي، كي أتركه ليفحص وجودي بأكمله.

هنا في هذه المرحلة تتمكن آلة تسجيل وارهول من أداء دورها السحري والثوري. العديد من الأشخاص شعروا بالرغبة خلال السنوات الفائتة في رسم بورتريه وارهول على أنه ذلك الشخص المحطّم والمخادع، الذي كان يحاول استخراج الاعترافات من مدمني المخدرات والبشر الضعفاء كي يتمكن من ملء فراغات ذاته الواهية. ولكن هذه ليست القصة بأكملها. يمكن فهم عمل وارهول حول الخطاب من خلال التعاون، التبادل المشترك بين سكّان مدينة، التواصل المبالغ فيه مع سكّان مدينة، انعدام التواصل، بين الفيضان وبين الندرة، بين الطرد والاحتفاظ. وفي نهاية الأمر، كلا الطرفين يشعران بالألم ذاته، بالعزلة ذاتها، بشعور التحدث إلى الفراغ. وبالنسبة إلى من كانوا يتحدثون بشكل مبالغ فيه، كان وارهول المستمع المثالي لهم، المستمع الحلم، المحايد الذي يملك بعض الوسائل المتمّرة، كما يصفها أونديـن.

وهذا ما كان يدفع مشروع المصنع بشكل ممتاز حسب رأي صانع الأفلام جونا ميكاس لأن يعتقد أن هؤلاء الزوار جميعهم قد أتوا إلى المصنع بسبب اهتمام وارهول بهم وعدم حكمه عليهم، وهم الذين تم تجاهلهم أو رفضهم في أماكن أخرى.

كان آنـدي الطبيـب النفسـي البـارع. إنـه مشـهد طبيـب نفسـي تقليـدي: علـى الأريكـة، حيـث تبـدأ بالتحـدث عـن نفسـك بـكل صراحـة، دون إخفـاء أي شـيء، والطبيـب لـن يحدث أي ردة فعل، سـوف يسـتمع إليـك فقـط. كان آنـدي طبيبًـا نفسـيًا لـكل أولئـك الأشـخاص المصابيـن بالحـزن والحيـرة. كانـوا يأتـون إليـه لأنهـم يشـعرون بأنهـم ينتمـون إليـه وإلـى مصنعـه. لأنهـم وجـدوا هـذا الشـخص الـذي لا يعارضهـم أبـدًا «لطيفًـا، لطيفًـا جيـدًا، أوه، جميـلاً». لقـد شـعروا باسـتقباله لهـم. أنـا متأكـد مـن أنـه أنقـذ بعضهـم مـن الانتحـار... أيضًـا شـعروا بأنـه عندمـا كان آنـدي يضعهـم أمـام الكاميـرا فـإن بإمكانهـم أن يفعلـوا أي شـيء،مـع إحساسـهم بقيمـة عملهـم وقيمـة تصرفاتهـم.

شـعرت الناقـدة لينـي تيلمـان أيضًـا بـأن تبـادل المنافـع بيـن آنـدي وزوّاره كان متسـاويًا وعـادلاً. فـي مقالتهـا عـن كتابـه الذي تحدثت عنه فـي الصفحـات السـابقة a، «الكلمـات الأخيـرة آنـدي وارهـول»، كانـت تحـاول أن تقيـس وزن تلاعـب وارهـول ومفهومـه للاهتمـام بهـؤلاء الأشـخاص الذيـن لا يملكون ثقـة بأنفسـهم، والذيـن لا يشـعرون بأنهـم سـعداء «كان هنالـك عمـل أو شـعور بالعظمـة لتلـك اللحظـة التـي كان يُشـغل فيهـا الوقـت.. مسـجل الصـوت يعمـل.. سيُسـجَّل صوتـك الآن. وسيُسـمع صوتـك، وهـذا سـيبقى للتاريـخ».

لـم يكـن هـذا فقـط متعلقًـا بسـؤال المسـاهمة. إن كانـت كل أعمـال وارهـول، بمـا فيهـا كتـاب a، معاديـة للمفاهيـم المسـتقبلة

للقيمة، إن كانت هذه الأعمال تشارك في هدم المشاعر والجدية، فإنها في الوقت نفسه تشارك في مشروع للبناء، لإعطاء هؤلاء المنبوذين والمهمشين الاهتمام، لعنصر خفي من عناصر الثقافة، إما بسبب أنهم يستترون في الظلال أو لأنهم انجرفوا إلى بقعة عمياء من الألفة المفرطة.

بينما كان هذا الكتاب a، يحاول أن يقول: إن اعترافًا مؤلمًا من القلب ليس له أهمية أكثر من محادثة حول 20 ميليغرامًا من بيفيتامين أو عبوة كوكاكولا، فإنه يشهد في الوقت نفسه على أهمية ما يتحدث به الناس أو الطريقة التي يتحدثون بها: العمل المختلط العظيم غير المنطقي للوجود اليومي الذي لا ينتهي. هذا ما كان يحبه وارهول، وهذا ما كان يقدّره أيضًا، حقيقة موثقة في السطر الأخير من كتابه a، حيث يقول فيه بيلي نيم: «من سلة القمامة، إلى الكتاب».

***

بالتأكيد، كل هذا على افتراض أن كلماتك مرغوب فيها من الأساس. في ربيع سنة 1967، في آخر سنة من تسجيل كتاب a، جاءت امرأة لترى آندي وارهول بخصوص مسرحية كتبَتها.. قابلها آندي بسبب عنوان المسرحية المثير «في مؤخرتي»، ولكنه تردد بعد ذلك، لأنه كان قلقًا من تحوّل المشروع إلى مشروع إباحي. وكان يخشى أيضًا من أن تكون المرأة شرطية متخفّية تحاول الإيقاع به. وعلى العكس تمامًا، كانت بعيدة جدًا عن النظام والحكومة، وكانت ثائرة إلى أبعد درجة.

ومثل وارهول، ابتلع التاريخ ڤاليري سولاناس، المرأة التي أطلقت النار عليه ذات مرة في محاولة لاغتياله. وأصبحت معروفة بأنها المرأة المجنونة، التي فشلت في محاولة اغتيال آندي، الغاضبة جدًا، والتي لا تستحق أي اهتمام. وبالرغم من كل هذا فإن رسالتها كانت عبقرية ونافذة، كما أنها كانت قاسية ومضطربة. قصة علاقتها بآندي كانت مليئة بالكلمات، كلمات تتعلق بقيمتهما وبماذا سيحدث لو لم يكن لهما أي قيمة. في كتابها المثير للجدل «*بيان الحثالة*»، كانت تناقش مشكلة العزلة ليس في سياق عاطفي، بل في سياق اجتماعي وتعدّها مشكلة اجتماعية تعاني منها النساء تحديدًا. وبالرغم من هذا فإن محاولة سولاناس في التواصل وبناء العزلة باللغة انتهت نهاية مأساوية، لتضخّم بدلاً من أن تخفّف الإحساس بالعزلة التي شعرت بها هي ووارهول.

الحياة المبكرة لڤاليري سولاناس كانت كما قد تتوقعها تمامًا، أو أكثر مما توقعت. كانت طفولتها مضطربة، وكانت كثيرة الانتقال بين أقربائها. كانت حادة كسكين، يمكنها أن تؤذيك، كانت فتاة ثائرة. تعرضت للإساءة من والدها ساقي الحانة، وكانت قد تعرضت لعدد من التجارب الجنسية في عمر مبكر، حملت وأنجبت طفلها الأول في سن الخامسة عشرة، وربّته أختها، وأنجبت طفلها الثاني في سن السادسة عشرة، فتبناه أحد أصدقاء والدها، بحّار عاد مؤخرًا من الحرب الكوريّة. كانت مثلية معروفة في المدرسة، وكانت تتعرض للمضايقات، ثم درست علم النفس في جامعة ميريلاند، حيث كانت تكتب مقالات نسوية لاذعة في صحيفة الطلبة.

كانت غاضبة في تلك الفترة، وكانت مخيفة المظهر، معزولة بسبب ظروف حياتها الخاصة، التوقعات الخانقة، الخيارات المحدودة، المعايير المزدوجة والمخادعة. على عكس وارهول تمامًا، الذي كافح عزلته بشكل هادئ، كانت سولاناس تبحث عن تغيير مدوٍّ، كانت تريد أن تحطم الأشياء بدلاً من إعادة ترتيبها وتزيينها.

وبعد أن أجهضت قبل تخرجها، قررت أن تترك النظام التعليمي بأكمله، وتسافر عبر البلاد. وبدأت بكتابة مسرحية «في *مؤخرتك*» سنة 1960 ثم انتقلت في السنة التالية إلى نيويورك، لقد كانت تنتقل بين المنازل الخشبية وأماكن الإقامة الخيرية. ذكرت أن هوبر ووارهول كانا فقيرين، ولكن سولاناس كانت تعيش في عالم هامشي قاسٍ لم يسبق لأحد من هذين الرجلين تجربته: التسوّل، الاحتيال، العمل في المطاعم.. لا راحة أبدًا، لا استرخاء على الإطلاق.

في منتصف ستينيات القرن الماضي بدأت سولاناس بالعمل على ما سيصبح لاحقًا كتابها «بيان الحثالة»، لقد أعجبت بكلمة حثالة كثيرًا وتعني: المواد الغريبة أو الشوائب، الحثالة: شخص حقير، دنيء أو مجموعة حقيرة أو دنيئة. ومثل وارهول، كانت تنجذب إلى المهمشين والمعنفين، المغفلين والمنبوذين. وكانت تشترك مع وارهول في رغبتها في قلب الأمور رأسًا على عقب، في شغفها ببعثرة كل ما له قيمة في الثقافة السائدة. وفي كتابها كان تعريف سولاناس يصف بالضبط النساء اللواتي كان يُعجب بهن وارهول، على الأقل من الطرف الآخر للكاميرا: «مهيمنات،

واثقات بأنفسهن، شريرات، عنيفات، أنانيات، مستقلات، يبحثن عن المغامرة، متكبرات، يعتبرن أنفسهن قادرات على قيادة الكون، لا يكترثن لحدود المجتمع، وعلى استعداد تام للسير بعيدًا للوصول إلى ما وراء أعرافه وتقاليده».

كان كتاب سولاناس يفصّل العيوب والمشكلات في المجتمع الذكوري، والذي تقول سولاناس حرفيًا إنها مشكلات وعيوب الرجال. هذا الكتاب يقترح حلولاً عنيفة، وربما حين نضعها بجانب الأسطر الساخرة لسويفت في كتاب «*اقتراح متواضع*»، الذي يقترح أن على فقراء إيرلندا أن يبيعوا أطفالهم كطعام للأغنياء. هذا اقتراح مجنون وجذاب، ثاقب ومبهج بشكل غريب. وينادي في أول جملة فيه بإسقاط الحكومة، بتدمير نظام المال، (كانت ڤاليري تتشارك مع وارهول في إيمانه بالإمكانات المحررة للآلة) وكانت تؤمن بوجوب تدمير الجنس الذكوري. وفي خمس وأربعين صفحة تسرد ڤاليري الطرق التي تسبب فيها الرجال بالعنف، العمل، الملل، التعصب، النظم الأخلاقية، العزلة، الحكومة الحرب، وحتى الموت.

وبالرغم من أنه عنيف جدًا بالنسبة إلى زمننا الحاضر فإنه كان متقدمًا جدًا على الزمن الذي كُتب فيه، بالنسبة إلى النظم السياسية والاجتماعية تحديدًا، وقد كُتب بلغة غريبة ملتوية وممزقة، لتنفجر في صمت، ولترش نفسها على الصفحة. عندما كتبت سولاناس هذا الكتاب، كانت الموجة النسوية الثانية في بدايتها. كان كتاب بيتي فريدان «*السحر الأنثوي*» قد نُشر سنة 1963. وفي سنة 1964 كان قانون الحقوق المدنية يحتوي على

تفرقة واضحة بناء على الجنس والعرق؛ بالإضافة إلى أن أول ملجأ للنساء قد افتتح في تلك السنة. تحدثت سولاناس عن كتابها قائلة: «إنه ضد النظام بأكمله، فكرة القانون والحكومة. هذا الكتاب وُجد ليدمر النظام، وليس للحصول على بعض الحقوق ضمن إطاره».

هذا موقف من الصعب تقبّله، ولذلك كتبت آفيتال رونيل في مقدمتها لكتاب سولاناس: «لقد اختارت سولاناس البقاء وحيدة. لم يكن لديها أتباع. لقد وصلت متأخرة جدًا أو مبكّرة جدًا للمشهد». وآفيتال ليست الوحيدة التي ترى أن كتاب سولاناس خُلق ووُجد في العزلة. وحسب ماري هارون، الكاتبة والمخرجة لفيلم السيرة الذاتية *لقد أطلقتُ النار على آندي وارهول*: «إن كتاب سولاناس مُنتج لعقل موهوب يعمل في عزلة، دون أي اتصال بأحد، ودون أي ولاء للبناء الأكاديمي، ولأنه كان نصًا معزولاً، فإنه لا يدين لأي أحد بأي شيء». وتقول بريان فاهز، التي كتبت سيرة ذاتية رائعة عن حياة سولاناس: « كان كتابها «*بيان الحثالة*» بارعًا، ذكيًا، وعنيفًا بالتأكيد، ولكنه كان وحيدًا أيضًا. كانت الوحدة تتبع سولاناس، مهما اتصلت، هاجمت، أو استفزت».

وهذا لا يعني أن سولاناس كانت ترغب في العزلة. في الحقيقة، كانت العزلة أحد الأشياء التي لامت سولاناس الرجال عليها: الطريقة التي كانوا يعزلون بها النساء عن بعضهن، حين أخذوهن إلى مناطق نائية لتكوين أسر تبتلعهن وتستهلك طاقاتهن. كتاب سولاناس «*بيان الحثالة*» ليس مجرد مستند وحيد، بل هو أيضًا يسعى للتعرف على سبب العزلة وعلاجها. ويتضح حلم سولاناس

العميق حين عرّفت المجتمع قائلة: «مجتمع حقيقي يتكون من الأفراد –وليس من الأُسر أو الأزواج– مع احترام كامل لفرادنيّة الآخرين وخصوصيتهم، مع التواصل والتفاعل بشكل ذهني وعاطفي –أرواح حرّة في علاقة حرّة ببعضها»مع وجود التعاون لتحقيق الغايات المشتركة»– وهذا تعريف أتفقُ معه تمامًا.

بعد أن انتهت فاليري من كتابة بيانها في بداية شهر أغسطس منذ سنة 1967، عملت بجد في محاولة نشره. لقد استخدمت آلة النسخ لإنتاج 2000 نسخة من الكتاب وكانت تبيعها في الشارع مقابل دولار واحد للنساء، ودولارين للرجال. كانت أيضًا توزّع المنشورات، وتنشر الإعلانات والملصقات.

وكان أحد الذين استقبلوا هذه الملصقات، آندي وارهول. في الأول من أغسطس، أرسلت فاليري ثلاث نسخ من الكتاب له: نسختان للمصنع، ونسخة ليضعها أسفل مخدته ليلاً. لقد كانت هدية لحليف وليس لعدو. كانت فاليري وآندي قد تحدثا قبل أغسطس في فصل الربيع، عندما كانت فاليري تحاول أن تنتج مسرحيتها. وفي ذلك الوقت عُقدت العديد من اللقاءات مع المنتجين والناشرين، ولكن جميعهم رفضوا الفكرة تمامًا، وأغلبهم كان قلقًا من المحتوى الإباحي في المسرحية.

لم تأتِ فاليري إلى المصنع مصادفة، بل كانت مصممة وراغبة في المجيء، لأنها كانت تبحث عن مكبر صوت تستطيع استخدامه لإيصال أفكارها وأعمالها. لقد كانت تعمل بجد وصرامة شديدة، وكانت من نوع النساء اللواتي يتحدثن بسرعة وعنف، وكان آندي وارهول يحب ذلك، وكان يسجل حديثها دائمًا ليستخدم بعض الأسطر التي قالتها في أفلامه اللاحقة.

كانت محادثاتهما ممتعة ومضحكة. في أحد هذه المحادثات، سألت سولاناس: «آندي، هل سوف تتعامل مع وظيفتك كرئيس للرجال بجديّة في كتابي «*بيان الحثالة*»؟ هل تدرك أهمية هذه الوظيفة وعظمتها؟» يسألها آندي: «ما هذه الوظيفة؟ هل هي مهمة لهذه الدرجة؟» تجيب ڤاليري: «نعم، إنها مهمة».

ڤاليري: لماذا لا تحب الإجابة عن الأسئلة؟

آندي: لا أملك شيئًا لأقوله...

ڤاليري: آندي! ألم يخبرك أحد من قبل أنك متحفظ؟

آندي: أنا لست متحفظًا.

ڤاليري: اشرح لي.

آندي: هذه كلمة تقليدية لقد انتهت موضتها.

ڤاليري: أنت رجل تقليدي. قد لا تُدرك هذا، ولكنك تقليدي جدًا.

في شهر يونيو، كانت ڤاليري قد أعطت آندي نسخة من مسرحيتها. وكان قد أبدى اهتمامًا في إنتاجها. ولكن في لحظة ما من ذلك الصيف، غيّر آندي رأيه. وليعتذر منها؛ منحها فرصة التمثيل في أحد أفلامه، ولكن آندي لم يكن الناشر أو المُنتِج الوحيد الذي كانت ڤاليري على اتصال معه في ذلك الصيف. وفي نهاية أغسطس كانت ڤاليري قد وقعت عقد رواية مع ناشر رخيص، منحها 500 دولار فقط. كان هذا الناشر يُدعى موريس غيروديياس، صاحب دار أوليمبيا للنشر. وبعد أن جف حبر العقد، بدأت ڤاليري تقلق؛ هل كان هذا العقد يعني أنها قد باعت حقوق

مسرحيتها، وكتابها «*بيان الحثالة*»؟ هل ضحّت بكل ما عملت من أجله مقابل 500 دولار؟ هل سُرقت؟

كان وارهول متعاطفًا مع موقف فاليري وقلقها من عقد غيروديياس، وطلب من محاميه أن ينظر إلى عقد فاليري لمساعدتها. وبعد أن اطلع المحامي على العقد، أخبر آندي وفاليري أنه لا يوجد أي شيء يدعو للقلق، لأن العقد لا يشير من قريب ولا من بعيد إلى أعمال فاليري السابقة. ولكن فاليري لم تتوقف عن القلق. كانت الكلمات بالنسبة إليها كل شيء. هي الوسيلة الوحيدة التي تصلها بالعالم. وكانت مصدر قوتها الوحيد، وكانت الكلمات طريقتها المفضلة لإعادة تشكيل المجتمع بشروطها وإملاءاتها. وفكرة احتمالية خسارتها لسيطرتها وتحكمها في كلماتها كانت مخيفة جدًا بالنسبة إليها. وأوصلها ذلك إلى مرحلة من جنون العظمة، فقد أصبحت مسلّحة ومستعدة لمقاومة أي توغل أو هجوم من الخارج.

ولكن إصابة فاليري بجنون العظمة لا تنفي حقيقة أنها كانت مستهدفة. لم تكن فاليري مجنونة عندما اعتقدت أن الاضطهاد ينتشر حولها في كل مكان، أو أن المجتمع كان مصممًا لقهر المرأة (في سنة 1967، نُشر كتاب فاليري «بيان الحثالة»، ليتزامن ذلك مصادفة مع ذهاب جو هوبر زوجة الفنان إدوارد هوبر إلى متحف ويتني وتبرعها للمتحف بأعمالها الفنية، فتخلص المسؤولون عن المتحف من أعمالها ودمروها). وحدة وعزلة فاليري المتصاعدة لم تكن بسبب مرضها النفسي فقط، وإنما أيضًا بسبب مواجهتها حقيقة كان ينكرها المجتمع بأكمله.

بدأت علاقة سولاناس ووارهول بالتدهور خلال السنة التالية؛ فقد أصبحت محاولاتها بإقناعه إنتاج مسرحيتها أو تحويل كتابها إلى فيلم أكثر بؤسًا واضطرابًا. وطُردت من فندق تشيلسي بسبب عدم دفعها مستحقات الفندق، وكانت تتنقل عبر البلاد، دون مكان للعيش، دون مال. وبدأت بعد ذلك بإرسال رسائل كراهية إلى آندي. لتناديه بالشخص التافه، وتقول في إحداها: «والدي، إن تصرفت بتهذيب، هل ستطلب من جونا ميكاس أن يكتب عني؟ هل ستمنحني فرصة التمثيل في أحد أفلامك الحقيرة؟ أوه، شكرًا، شكرًا». وعلى عكس ما قد نتصور، فإن آندي وارهول كان معتادًا على هذه اللهجة في الكلام.

وقاربت الأشياء على نهايتها في صيف سنة 1965. في نيويورك، عندما أصبحت أكثر هوسًا وجنونًا بنفسها، بدأت بالاتصال بمنزل آندي وارهول بشكل مستمر. وفي النهاية، توقف آندي عن الرد على مكالماتها. وفي يوم الاثنين الثالث من يونيو، جلبت ڤاليري حقيبة من منزل أحد أصدقائها ثم ذهبت لزيارة منتجين اثنين، لي سترازبيرغ ومارغو فيدين. كان سترازبيرغ خارج المنزل، ولكن ڤاليري قضت أربع ساعات من النقاش المحتد مع فيدين في شقته حول مسرحيتها كي تقنعه بإنتاجها، وفي النهاية رفض فيدين طلبها بشكل قاطع، ثم أخرجت ڤاليري مسدسًا من الحقيبة، وبعد محادثة قصيرة بينهما غادرت وقالت له إنها ستذهب لإطلاق النار على آندي وارهول بدلاً منه.

وصلت ڤاليري إلى المصنع بعد وقت الغداء، وهي تحمل حقيبة بنية تحتوي على مسدسين، ضمادة، ودفتر العناوين الخاص

بها. كان هذا المصنع الجديد المكان اللامع في الطابق السادس من المبنى. لقد استُبدل المصنع الفضي القديم، واستُبدل زواره أيضًا، ليعبر هذا عن مرحلة جديدة قد دخلها آندي وارهول بحثًا عن الربح والشهرة.

عندما وصلت ڤاليري إلى المصنع، كان آندي في الخارج، فانتظرته، وصعدت ونزلت بالمصعد سبع مرات على الأقل كي تتأكد من أنها لم تفقده. ظهر آندي وارهول أخيرًا عند الساعة الرابعة والربع تمامًا، ليجد ڤاليري وجيد جونسون في الخارج. استخدم الثلاثة بعد ذلك المصعد. في مذكرات وارهول عن فترة الستينيات في كتابه پوپيزم *POPism*، يتذكر أن ڤاليري كانت تضع أحمر شفاه وترتدي معطفًا ثقيلاً، على الرغم من أن ذلك اليوم كان حارًا، ويتذكر أيضًا أنها كانت كثيرة الحركة بشكل غريب.

في الطابق السادس، في المصنع، كان الجميع يعملون، بما فيهم شريك وارهول پاول موريسي ومدير أعماله فريد هيوز. جلس آندي وتلقّى اتصالاً من ڤيڤا، سوزان بوتوملي، التي كانت تصبغ شعرها في صالون للتجميل، وبينما كان آندي يتحدث على الهاتف، أخرجت ڤاليري مسدسها من نوع 32 بيريتا وأطلقت عليه رصاصتين. لم ير أحد سوى آندي من أين أتت الرصاصتان. حاول أن يختبئ أسفل المكتب، ولكنها وقفت فوقه وأطلقت النار عليه مرة أخرى، لتصيبه هذه المرة. نزف الدم عبر قميصه قصير الكم، لينتشر على سلك الهاتف الأبيض. يتذكر الحادثة آندي لاحقًا ويقول: «لقد شعرت بألم شديد، شديد جدًا، كأن قنبلة من الكرز انفجرت داخلي». لاحقًا، أطلقت سولاناس النار

على الناقد الفني ماريو آمايا لتصيبه بجرح طفيف، وكانت على وشك إطلاق النار على فريد هيوز، ولكن باب المصعد انفتح وكان عليها أن تهرب سريعًا.

في ذلك الوقت كان وارهول متكومًا على الأرض في بحيرة من دمه. كان يقول أنه لا يستطيع التنفس. حينها أسرع بيلي نيم وانحنى فوقه، وكان بيلي يهتز بشدة، اعتقد وارهول أن بيلي كان يضحك فبدأ بالضحك أيضًا. وقال وارهول لبيلي: «لا تضحك، أوه، أرجوك لا تجعلني أضحك»، ولكن بيلي كان يبكي. الرصاصة اخترقت الرئتين، المريء، المرارة، الكبد، الأمعاء، الطحال، لتترك أثر خروجها في جناحه الأيمن. ثقبت الرصاصة رئتيه وكان يقاتل من أجل التنفس.

لقد استغرق الأمر فترة طويلة حتى أُخرج من المصنع. لم يكن المصعد يكفي لحمل النقالة لأخذه إلى المستشفى، فاضطر الإسعاف لحمله والنزول به عبر الدرج لستة طوابق، ليفقد وعيه في منتصف المسافة. كان على ماريو أن يدفع 15 دولار لسائق الإسعاف حتى يطلق صفارة الإنذار ليصل إلى المستشفى بأسرع وقت ممكن، وعندما وصل وارهول إلى غرفة العمليات، كان يبدو أن الوقت قد تأخر جدًا. وسمع وارهول وماريو الأطباء وهم يقولون إنه لا توجد فرصة هنا لإنقاذه. ولكن ماريو صرخ فجأة: «ألا تعرفون مَن هذا؟ إنه آندي وارهول. إنه مشهور. إنه غني. بإمكانه أن يتحمل تكاليف العملية، لأجل الإله، افعلوا شيئًا!»

وبعد هذا الخطاب الملهم، قرر الجرّاحون البدء بالعملية، ولكن عندما فتحوا صدر آندي توقف قلبه عن النبض. وبالرغم

من أنهم تمكنوا من إنعاشه مجددًا فإن وارهول كان ميتًا سريريًا لدقيقة ونصف، ليخرج من الحياة بأكملها، رحلة قال عنها لاحقًا إنه لم يكن متأكدًا من عودته منها قَطُّ.

***

دائمًا يُسيء الجميع فهم فاليري. عندما اعتُقلت (حين سلّمت نفسها إلى شرطي مرور في ميدان التايمز حينما كان آندي وارهول في غرفة العمليات)، قالت فاليري للصحفيين إنهم إن أرادوا معرفة السبب الذي جعلها تُطلق النار على آندي، فإن عليهم قراءة كتابها «*بيان الحثالة*». «سوف يخبركم بكل شيء. سوف يخبركم عن حقيقتي». وفي النهاية، لم يقرأ أحد كتابها، وأطلقت الصحافة وصف «ممثلة» عليها. في العنوان الشهير الذي نُشر حينها «ممثلة تطلق النار على آندي وارهول». غضبت جدًا فاليري من هذا التجاهل، وطالبت بالاستماع إليها وإلى قصتها الحقيقية: «أنا كاتبة، ولست ممثلة».

أصبح من الصعب جدًا على فاليري التحكم في قصتها، خصوصًا عندما قالت إنها أطلقت النار على وارهول لأنه كان يملك سيطرة كبيرة على حياتها. وكان عليها أن تتعامل مع عواقب فعلتها؛ ثلاث سنوات بين المحاكم، المستشفيات النفسية، والسجون، ولا يمكن إغفال المستشفى الشهير السمعة بفظاعته وكارثيته، لقد كان المجرمون المصابون باختلالات عقلية يقضون وقتهم (هناك كانت تقيم إيدي سيدغويك كمريضة في تلك الفترة).

تحولت قضية فاليري إلى قضية شهيرة بين النسويات، ولكنها رفضت تعاطف الجماعات النسوية بشكل قطعي. لم تكن تريد

لأحد أن يتحدث باسمها، أو يحاول توضيح أفكارها. ولم تتوقف عن هجومها الكلامي على آندي وارهول. كانت ترسل له العديد من رسائل التهديد والكراهية من السجون والمستشفيات. وحين أُفرج عنها بشكل قصير في شتاء سنة 1968، استمرت في إجراء مكالمات التهديد والمضايقة لآندي. في مذكرات آندي يتحدث عن أنه يتذكر رده على مكالمة منها في ليلة الكريسمس، وكاد أن يُغمى عليه حين سمع صوتها. ليقول: «لقد هددتني أنها ستفعلها مجددًا... أسوأ كوابيسي تحوّل إلى حقيقة».

وبعدها عادت ڤاليري إلى السجن. وعندما خرجت منه بعد ذلك كانت أكثر هدوءًا من قبل، لقد كانت مهزومة، تمامًا كما هو متوقع لشخص قضى فترة طويلة في أماكن كان الاعتداء الجنسي والجسدي فيها منتشرًا، حيث ينجو السجناء بقطعة خبز وكوب قهوة قذر طوال اليوم، وحيث السجن الانفرادي دون إضاءة أو مكان للجلوس أو النوم.

عندما عادت ڤاليري إلى نيويورك قضت معظم وقتها في البحث عن الطعام وعن مكان للنوم. وكل من كان على معرفة بها في تلك الفترة كان يشهد على أنها كانت مستبعدة من الجماعات النسوية، التي ملّ أفرادها من عدوانية ڤاليري وسخطها. كان الغرباء يتجنبونها في الشارع. ودائمًا ما كانت تُطرد من المقاهي، ليس لأنها المرأة التي أطلقت النار على آندي وارهول، بل لأنها لم تكن تكترث لكونها غريبة، غير مرغوب فيها، وحتى مشوهة.

الوحدة التي عاشتها ڤاليري سولاناس في النصف الثاني من حياتها كانت نتيجة لعوامل عدة، أكثرها وضوحًا وتكرارًا هو فقدها

القدرة على الاتصال بالحقيقة المتفق عليها من غالبية المجتمع. جنون العظمة يجعل صاحبه معزولاً بشكل كامل، بطريقته الخاصة وتشكيكه في كل من حوله، ولكنه أيضًا يحمل معه وصمة، كالوقت الذي قضته فاليري في السجن تمامًا. وبإمكان الناس أن يلحظوا هذه الوصمة، للتعرف على ماضي صاحبها. ما أحاول قوله هنا هو أن الدائرة الوحشية التي تنمو فيها الوحدة لا تحدث في العزلة، بل تحدث عندما يحدث التواصل بين الفرد والمجتمع، وخلال عملية التواصل هذه بإمكان الوحدة أن تكبر وتتضخم خاصة إن كان صاحبها ناقدًا حادًا للمجتمع وظلمه.

وبالرغم من هذا فقد كانت هنالك فترة جيدة في حياة فاليري في سبعينيات القرن الماضي. كانت قد وقعت في حب رجل وعثرت على شقة في الشارع الثالث. لأكتشف لاحقًا أن بنايتها ملتصقة بالبناية التي أعيش فيها، وأنها بالتأكيد كانت تقضي أيامها وهي تستمع إلى أجراس الساعة. كانت تعمل في مجلة نسوية، وكانت تستمتع بالعمل والتعاون مع زملائها. كان ذلك وقتًا مستقرًا وسعيدًا بالنسبة إليها، حتى سنة 1977 عندما نجحت في نشر كتابها *بيان الحثالة* بنفسها. كان هذا فشلاً تامًا، موتًا محتمًا. ومن بين كل الأشياء السيئة التي حدثت لفاليري، كان هذا الكتاب هو السبب الذي جعلها غير قادرة على تكوين علاقة طبيعية مع غيرها من البشر: ليس السجن، ليس إطلاق النار، ولكن الدليل الأخير على فشلها في التواصل مع الآخرين من خلال كلماتها.

ومن ذلك الحين، أصبح جنون العظمة مسيطرًا عليها. كانت تعتقد أن أعداءها يحاولون التواصل معها عبر ملاءات سريرها.

خسرت شقتها وعلاقتها، لتصبح متشردة مرة أخرى. خوفها المستمر في سنواتها الأخيرة كان يشبه تمامًا خوفها القديم من أن كلماتها سوف تُسرق. وفي النهاية تمكن جنون العظمة من عزلها عن الجميع. كانت ترفض الكلام، وتكتب بطرق مشفّرة، كانت تتمتم وتخفي كلامها، لتتجنب ضرورة فتح فمها. وفي النهاية تركت نيويورك دفعة واحدة وذهبت إلى غرب البلاد. توفيت بسبب مرض الالتهاب الرئوي في إبريل سنة 1988، في الغرفة رقم 420 في فندق في سان فرانسيسكو. لم يُعثر على جسدها إلا بعد ثلاثة أيام، عندما أدرك مسؤول الفندق أنها تأخرت في دفع ثمن السكن الغرفة.

هذه أكثر قصص الموت عزلة. إنه موت إنسانة تعثرت وسقطت من عالم اللغة بشكل كامل؛ وعانت من انعدام علاقات الصداقة والحب وكذلك من انعدام المحادثات البسيطة بينها وبين أفراد المجتمع الغرباء. لقد وضعت سولاناس آمالها على اللغة، وآمنت بقدرتها على تغيير العالم، ولكنها لم تكن الوحيدة التي عانت من العزلة بسبب حادثة إطلاق النار. في المستشفى، بعد إزالة طحاله وجزء من رئته، شعر آندي بأنه قد مات فعلاً، وأنه كان يحتل مساحة من مساحات الحلم، وكان يقف في أحد الأروقة بين العوالم. في اليوم الثالث، سمع في تلفاز المستشفى أن روبرت كينيدي تعرّض لإطلاق نار، ليسرق هذا الخبر الاهتمام في الصحف من خبر إصابة آندي.

كان آندي مرهقًا من الاتصال الجسدي، وغير واثق حتى من أفضلية الجسد، وكان عليه أن يتعامل مع التحطّم الكارثي لجسده

بسبب الحادثة. لقد تمزق بطنه إلى قطع وسوف يظل يخضع لبقية حياته لعمليات جراحية لإصلاح ما حطمته سولاناس داخله (لقد جعله الأطباء يشعر بأن جسمه قد «ألصق بواسطة الصمغ»، تعبير استخدمه أيضًا لوصف شعره المستعار، والذي يدل إلى أي درجة كان وارهول يعتمد على المواد ليشعر بالاكتمال والتناغم). لقد كان متعبًا في ألم جسدي عظيم وكان يعاني من اضطراب ما بعد الصدمة، جعله يشعر بقلق وخوف كبيرين.

انسحب آندي نتيجة لذلك، كان يحاول الاختباء من كل شيء. في مقابلة أجريت معه بعد حادثة إطلاق النار بأسبوعين قال: «من الصعب جدًا أن أهتم، لا أريد أن أتدخل في حياة الآخرين، لا أريد أن أقترب كثيرًا من أحد، لا أحب لمس الأشياء، ولهذا السبب فإن أعمالي بعيدة جدًا عن ذاتي».

لقد كان آندي ضعيفًا جدًا لدرجة أنه بقي في منزله لأشهر، وكانت أمه تعتني به. وعندما عاد أخيرًا إلى المصنع، كان فصل الخريف قد حان. لقد كانت عودته رائعة جدًا؛ ولكنه لم يكن يعرف ماذا سيفعل في المصنع حينها. كان يختبئ في مكتبه، لم يكن يعمل على اللوحات أو الأفلام. العمل الوحيد الذي استمر به كان استخدام آلة التسجيل، ولكن حتى هذا العمل كان مشكلة أيضًا. بعد حادثة إطلاق النار أصبح لدى آندي خوف ورعب شديد من بقائه حول الأشخاص الذين كانت محادثاتهم ممتعة ومرغوبًا فيها بالنسبة إليه في الماضي. قال آندي في أحد اعترافاته بعد الحادثة: «لقد كنت أخشى أنني دون هؤلاء الأشخاص المجانين والمدمنين الذين كنت أجلس معهم في المصنع، قد لا أكون قادرًا

على الاحتفاظ بقدرتي الإبداعية. في نهاية الأمر، لقد كان هؤلاء الأشخاص مصدر إلهامي الكامل منذ سنة 1964، ولم أكن متأكدًا من إن كنت أستطيع الاستمرار من دونهم».



4
في حبّه

هـالوويـن. لقـد كان هـذا يومًـا سـيئًا، لا أعلم لمـاذا. عنـد السـابعة اسـتيقظت، وضعـت الكحـل وارتديـت فسـتاني المغطـى بالترتـر الأسـود، شـربت كأسًـا مـن البربـن ثـم خرجـت ليـلاً، ذهبـت إلـى الموكـب فـي ويسـت فيليـج. كان الجميـع يرتـدون أزيـاء الهالوويـن، وكانـت اليقطينـات فـي كل مـكان. كنـت أعتقـد أنـه سـيكون مـن المبهـج وجـودي وسـط كل هـؤلاء البشـر للاحتفـال، ولكـن علـى العكس تمامًـا، لـم أشـعر بالبهجـة. وعندمـا أنظـر الآن إلـى صـوري مـن تلـك الليلـة التـي كنـت أبحـث فيهـا عـن مسـحة مـن الإحسـاس، مـن الحـدود التـي تتلاشـى مـع الاحتفـالات. كانـت جميـع صـوري غيـر واضحـة؛ وتظهـر دوامـة مـن الأجسـام المضيئـة التـي تصطـدم فـي الفضـاء. جماجـم عملاقـة، أعيـن عملاقـة، مصابيـح مضـاءة، أزيـاء فضيـة لامعـة. شـاحنة جـاءت عبـر الشـارع السـادس ليخـرج منهـا عـدد مـن وحـوش الزومبـي الذيـن كانـوا يرقصـون علـى أنغـام أغنيـة مايـكل جاكسـون *ثريلـر*.

كنـت طـوال تلـك الليلـة أشـعر بالإرهـاق مـن كونـي مرئيـة أكثـر مـن الـلازم، كنـت كالإبهـام الوحيـد بيـن جمـوع العشـاق، والأصدقـاء المرحيـن. وقـد ندمـت لأننـي لـم أرتـدِ قناعًـا فـي تلـك الليلـة: لأتنكـر بوجـه قطـة أو بوجـه سـبايدرمان. كنـت أريـد أن أخفـي هويتـي، أن

أعبـر المدينـة دون أن يرانـي أحـد؛ لسـت غيـر مرئيـة تمامًـا، ولكـن متنكّرة، لا أريـد أحـدًا أن يـرى ألمـي وقلقـي، أريـد أن أختفـي. ولكـن، مـا سـر الأقنعـة والوحـدة؟ الإجابـة البسـيطة هـي أنهمـا يوفـران حماية مـن الكشـف، مـن نقمـة أن تكون مرئيًا للجميـع – هـذه الفكرة التـي تصفهـا مفـردة *Maskenfreiheit* فـي اللغـة الألمانيـة، حريّـة القنـاع، الحريـة التـي تتحقـق بارتـداء القنـاع. رفـض التدقيـق هـو أن تـراوغ الرفـض علـى الرغـم مـن أنـك تـراوغ احتماليـة القبـول أيضًـا، شـجرة الحـب. وهـذا مـا يجعـل الأقنعـة مثيـرة للعواطـف، ويجعلهـا غريبـة، شـريرة، ومسـتفزة أحيانًـا. فكّـر فـي شـبح الأوبـرا أو فـي الرجـل صاحـب القنـاع الحديـدي، أو مايـكل جاكسـون حتـى، كان وجهـه الرائـع مخفيًـا بحجـاب جراحـي أسـود أو أبيـض، والـذي كان يتوسـل اسـتفهامات حـول مـا إذا كان فريسـة أم مفترسًـا لتشـوّهه.

الأقنعـة تضخـم قـدرة الجلـد علـى العمـل كجدار أو حاجـز، لتعمـل كعلامـة للفصـل، الفـرادة، المسـافة. الأقنعـة تحمـي أصحابهـا، نعـم، ولكـن الوجـه المقنّـع مخيـف أيضًـا. مـاذا يختبـئ خلفـه؟ وحشـية، قبـح؟ إننـا نُعـرف بوجوهنـا؛ لأنهـا تكشـف عـن نيّاتنـا وتخـون طقـس عواطفنـا. كل أفـلام الرعـب التـي تحتـوي علـى قتلـة مقنّعيـن، تحـاول أن تولـد ذلـك الرعـب المختبـئ خلـف انعـدام الوجـه، عـدم القـدرة علـى الكشـف، علـى توليـد الحـوار وجهًـا لوجـه، بشـرًا لبشـر. تتحـدث هـذه الأفـلام بوضـوح أيضًـا عـن الوحـدة التـي تعدّهـا ثقافتنـا وحشًـا مخيفًـا مشوهًـا وغيـر إنسـاني. هنـا يضخّـم ارتـداء القنـاع مـن الرفـض النهائـي للحالـة الإنسـانية، مقدمـة للأخـذ بالثـأر مـن المجتمـع، مـن الحشـود، مـن الأغلبيـة.

تتوسل الأقنعة أيضًا سؤال الذات الجمعية: الخصائص المتجمّدة من الأدب والمطابقة، لتتقلّب وتتلوّى خلفها الرغبات الحقيقية. حفاظك على درعك الخارجي، التظاهر بأنك شخص آخر، عيشك في الخزانة: كل هذه التصرفات تجعلك تتحول إلى شخص يعيش بشكل خفي.. ثم بإمكانك أن تستخدم الأقنعة بالتأكيد عندما ترغب في القيام بعمل غير قانوني أو شرير، وبإمكانك أيضًا أن تحيط نفسك بعدد من الأشخاص المقنّعين كما حدث تمامًا في أغنية مايكل جاكسون، *ثريلر* التي أخافني الفيديو الخاص بها كثيرًا عندما كنت طفلة.

تدور العديد من هذه التيارات حول أحد أكثر صور الأقنعة إثارة للدهشة في حياتي، وتعود إلى فنان عاش في ثمانينيات القرن الماضي بالقرب من شقتي في نيويورك. إنها صورة فوتوغرافية أحادية الألوان لرجل يقف عند مخرج الشارع السابع قرب محطة ميدان التايمز. يرتدي جاكيت جينز دون أكمام، قميصًا أبيض وقناعًا ورقيًا للشاعر الفرنسي آرثور رامبو، ووراءه يبدو رجل يركض بعيدًا، يرتدي قميصًا أبيض وبنطالاً أسود. التقطته الكاميرا وفردة حذائه في الهواء. طرفا الشارع ممتلئان بالسيارات ودور السينما. وفي الخلفية تظهر إعلانات مختلفة، منها فوق رأس رامبو كلمة للدلالة على أن الفيلم «للبالغين فقط».

التُقطت الصورة سنة 1979، عندما كانت تمر نيويورك بمرحلة عصيبة جدًا. يقف رامبو على مركز زلزال المدينة.. يقف بالضبط في المكان الذي اعتُقلت فيه ڤاليري سولاناس قبل إحدى عشرة سنة. كان هذا الشارع جامحًا في ذلك الوقت أيضًا، ولكن عند

حلول سبعينيات القرن الماضي كانت نيويورك تواجه عاصفة من الإفلاس، وكان ميدان التايمز يعج بالعنف والجريمة، وأصبح مكانًا مثاليًا لوجود العاهرات، بائعي المخدرات، والقوّادين. أحد معارض الفن الشهيرة في نيويورك، والذي احتفل إدوارد هوبر فيه بأحد أهم أعماله في السابق، تحوّل في تلك الفترة إلى دار لعرض الأفلام الإباحية. أين سيجد رامبو مكانًا أفضل من هذا؟ رامبو الذي تجذبه الجريمة والقذارة، والذي أهدر موهبته بكل حرية وسرعة، ليحترق عبر باريس القرن التاسع عشر كمذنب. يبدو وجه رامبو الورقي وكأنه في موطنه، دون تعابير، والمزاريب أسفل قدميه. وفي صور أخرى من هذه المجموعة، والتي تحمل عنوان رامبو في نيويورك. يأخذ رامبو حقنة هيروين، يركب المترو، يستمني في سريره، يتناول عشاءه، يسير قرب أرصفة نهر هدسون المحطمة، يتوق إلى حضن قرب حائط كُتبت عليه عبارة: صمت مارسيل دوشامب مبالغ في تقديره.

مهما كان الحشد الذي يسير خلاله رامبو، إلا أنه دائمًا ما يكون وحيدًا؛ دائمًا ما يبدو مختلفًا عمن حوله. أحيانًا يبحث عن الجنس، أو عن بيع نفسه. وأحيانًا نجده مع رفاقه، مثل تلك الصورة التي يقف فيها مع رجلين متشردين، يضحكان ويضعان ذراعيهما حول أكتاف بعضهما، أحدهما يحمل مسدسًا لعبة، وحاوية للقمامة تحترق تحت أقدامهما. يبدو الجميع في الصورة متشابهين، إلا أن قناعه يجعله منفصلاً عنهم: عابرًا، رحّالة، لا يستطيع أو لا يريد أن يكشف عن وجهه الحقيقي.

مجموعة صور رامبو الفوتوغرافية صُوِّرت وعَمل عليها ديڤيد ووناروڤيتش، الفتى المجهول تمامًا والذي يبلغ من العمر أربعة وعشرين عامًا، والذي سيصبح خلال السنوات القادمة أحد أبرز نجوم المشهد الفني في نيويورك بصحبة جان ميشال باسكيات، كيث هارنغ، نان غولدن وكيكي سميث. تنوعت أعمال ووناروفيتش بين كونها لوحات، صورًا فوتوغرافية، موسيقى، أفلامًا، كتبًا وحتى عروضًا حية، لتعالج عدة ثيمات من أبرزها استكشاف الاتصال الإنساني والوحدة، وكيف بإمكان الأفراد النجاة في مجتمع مضاد لهم، في مجتمع يريد لهم الموت. تصب أعمال ووناروڤيتش في صالح التنوّع، لعلمه التام بأن المجتمع المتطابق بإمكانه أن يكون وحيدًا جدًا بالنسبة إلى البعض.

غالبًا ما يُعتقد أن مجموعة صور رامبو هي عبارة عن بورتريهات لووناروڤيتش، ولكن ووناروڤيتش كان يبقى دائمًا خلف الكاميرا لالتقاط الصورة، وكان يستعين بعدد من الأصدقاء وحتى العشّاق للقيام بدور رامبو وارتداء القناع. وبالرغم من هذا فإن عمله شخصي بشكل عميق ومعقد جدًا. كان رمز رامبو يعمل وسيطًا للفنان، ليُقحم في أماكن مهمة بالنسبة إلى ووناروڤيتش، أماكن تملك قوة وسيطرة عليه. في أحد مقابلاته لاحقًا تحدث ووناروڤيتش عن مشروع صور رامبو، وعن بداياته قائلاً: «لقد كنت أجد نفسي بشكل دوري في مواقف جعلتني أشعر باليأس، وفي تلك المواقف، شعرت بأنني بحاجة إلى القيام ببعض الأشياء... وتمكنت من إحضار رامبو معي عبر خط سيرتي الذاتية المتعلق بالماضي الذي عشته والأماكن التي كنت أتجول فيها عندما كنت طفلاً، وظلت تلك الأماكن تلاحقني أينما ذهبت».

لـم يكـن ووننـاروفيتـش يمـزح بشـأن المواقـف البائسـة. كان العنـف موجـودًا فـي طفولتـه كالنـار، ليبقـي بأثـره الكبيـر علـى حياتـه وشـخصيته. إن قصـة حيـاة ووننـاروفيتـش هـي قصـة متعلقـة بالأقنعـة بشـكل قاطـع: لمـاذا قـد تحتـاج إلـى قنـاع، لمـاذا قد تشـك فـي القنـاع؟ لمـاذا الأقنعـة مهمـة للنجـاة؟ لمـاذا الأقنعـة سـامة أيضًـا؟ لمـاذا قـد تكـون غيـر قابلـة للاحتمـال أحيانًـا؟

لقـد وُلـد ووننـاروفيتـش فـي الرابـع عشـر مـن سـبتمبر سـنة 1954 فـي نيوجيرسـي. لـم تكـن ذاكرتـه الأولـى متعلقـة بالبشـر قَـطُّ، بـل كانـت متعلقـة بسـرطان حـدوة حصـان.. كان يزحـف علـى الرمـل، هـذا المشـهد الـذي يشـبه مشـاهد أفلامـه الحالمـة والمتداخلـة التـي عمـل عليهـا لاحقًـا. كانـت أمـه شـابة، وكان والـده تاجـرًا يعمـل فـي السـفن ونقـل البضائـع، سـكّيرًا سـريع الغضـب. مـر زواج والـد ووالـدة ديفيـد بالعديـد مـن المشـكلات منـذ البدايـة، وعندمـا كان عمـر ديفيـد سـنتين انفصـل والـداه. ومكـث ديفيـد مـع أخيـه وأختـه لفتـرة فـي مـأوى، حيـث عُرّضـوا جميعًـا للعنـف الجسـدي: ضُربـوا وأرغمـوا علـى الوقـوف لفتـرات طويلـة، وكذلـك أيقظوهـم فـي منتصـف الليـل للاسـتحمام بالمـاء البـارد. تمكنـت أم ديفيـد مـن اسـترداد أطفالهـا، ولكـن عندمـا كان ديفيـد فـي عمـر الرابعـة اختطفـه والـده مع إخوتـه ليضعهـم فـي مزرعـة دواجـن، ثـم ليأخذهـم للعيـش مـع زوجتـه الجديـدة فـي ضواحـي نيوجيرسـي، حيـث كان العنـف الجسـدي والنفسـي ضـد النسـاء المثليـن والأطفـال منتشـرًا بشـكل كبيـر جدًا.

كتب وونناروفيتش في مذكراته التي تحمل عنوان قرب *السكاكين*: «لم يكن من المسموح لنا الضحك، أو التعبير عن الملل، أو البكاء، أو اللعب، أو الاكتشاف، أو ممارسة أية أنشطة بإمكانها أن تجعلنا نتعلم وننمو بشكل مستقل». كان والد ديفيد يذهب للإبحار لعدة أسابيع، ولكنه عندما يعود إلى المنزل كان يثير الرعب في قلوب أطفاله. كان ديفيد يتعرض للضرب بالسوط وقطع الخشب، وذات مرة رأى أخته وهي تتعرض للصفع على الرصيف حتى خرج سائل بني من أذنها، بينما كان الجيران ينسقون حدائقهم ويجزون عشبهم.

كان الخوف مسيطرًا على كل شيء. يتذكر ديفيد عندما تُرك هو وإخوته في مركز التسوق قبل الكريسمس، ليعودوا مشيًا إلى المنزل ويقطعوا عدة أميال في الثلج ومعهم سلحفتان في عبوة كرتونية لوضع الطعام. كان ديفيد يقضي أيامًا يختبئ فيها في الغابة، يبحث عن الحشرات والثعابين، دون أن يملّ، حتى عندما أصبح رجلاً بالغًا.

وفي منتصف ستينيات القرن الماضي أُرسل إلى مدرسة كاثوليكية، وأصبح والده في تلك الفترة أكثر قسوة وظلمًا، لدرجة أنه قتل أرنب ديفيد وطبخه. كان ديفيد يحلم بالكثير من الكوابيس وقتها، لتمتلئ لياليه بالأمواج العاتية والأعاصير. وفي الستينيات أيضًا تمكن ديفيد وإخوته من العثور على والدتهم بواسطة بحثهم عن اسمها في سجل هاتف مانهاتن: دولوريس فوينا. تسلل الأطفال لزيارة والدتهم، والتقوا بها في متحف الفن الحديث. وهناك بينما كان يسير عبر المعارض واللوحات الفنية، قرر ديفيد

أن يصبح فنانًا. واستمرت الزيارات واللقاءات بعد ذلك، وفجأة قرر والد ديڤيد أنه لا يريد أطفاله، ليلقي بهم على والدتهم. من المفترض أن يكون هذا الأمر مريحًا للأم ولأطفالها، ولكن شقتها كانت صغيرة جدًا، ولم تكن معتادة على ممارسة دور الأم، خاصة لهؤلاء الأطفال الذين قد مروا بالكثير من المآسي. لم تكن تحب حتى أن ينادوا عليها «أمي»، وبالرغم من أنها كانت دافئة معهم ومتعاطفة في البداية فإنه اتضح فيما بعد أنها متلاعبة ومجنونة وغير مستقرّة.

مدينة نيويورك: رائحة غائط الكلاب والنفايات المتعفّنة. فئران في السينما تأكل الفشار الذي تحمله في يدك. كان الجنس في كل مكان. وحاول الرجال دائمًا التحرش بديڤيد، وعرض المال عليه. وقد رأى ديڤيد في الحلم ذات مرة أنه كان دون ملابس في النهر، وبعد ذلك وافق ديڤيد على عرض رجل ما، ليذهب معه إلى شقته في سنترال پارك، وأصر على أن يذهب كل منهم في باص مختلف. لاحقًا، مارس ديڤيد الجنس مع ابن صديقة والدته، ثم فكّر بقتله لشدة خوفه من أن تكتشف عائلته ما حدث، وتوقّعه أن تنفيه أمه، حيث سيعرّض للصعق الكهربائي حتى يتوب عن فعلته. هل يمكن للآخرين رؤية العار على ملامح وجهه؟ لم يكن هذا وقتًا جيدًا لأن تكتشف فيه أنك مثلي جنسيًا سنة أو سنتين قبل أن تقوم ثورات ستون ووال للمطالبة بالحريات الجنسية. ذهب ديڤيد إلى المكتبة العامة ليقرأ عن معنى كلمة شاذ. كانت المعلومات محدودة، محرّفة، ومثيرة لليأس، مجموعة من الانتقالات التي تحرّض على إيذاء النفس والانتحار.

عندما وصل إلى سن الخامسة عشرة، كان يقضي أغلب وقته في ميدان التايمز. لقد أحبّ حيوية المكان على الرغم من تعرُّضه للإيذاء أو السرقة هناك. كانت هذه هي ضربات مدينة نيويورك، إهانة أضواء النيون واللوحات الكهربائية، الحشود العكرة للبشر، مكوّنة من عناصر مختلفة: بحّارة، سوّاح، أفراد شرطة، عاهرات، محتالون وبائعو المخدرات. كان ديفيد يسير بين الحشود، مدهوشًا، هذا الفتى النحيل بأسنانه الكبيرة ونظاراته، أضلاعه بارزة من شدة نحله. كان ديفيد يحب الرسم، ويحب الذهاب إلى السينما، والذهاب إلى متحف التاريخ الطبيعي؛ الرائحة الترابيّة، الممرات الطويلة الفارغة.

كان ديفيد يملك عادة طريفة تتمثل في تعلّقه بأصابعه من نافذة غرفته، ليعلّق وزنه بأكمله أعلى بناية تتكون من سبعة أدوار. ليختبر إمكانيات جسده، ربما، أو ربما كان يضع نفسه في مواجهة الخطر كي يتمكن من التعامل مع المشاعر السيئة، عن طريق تعريض نفسه لسلسة من الصدمات، «أختبر أختبر أختبر كيف بإمكاني التحكم في قدرتي على التحكم بالقوة التي أملكها». كان يفكر في الانتحار معظم الوقت، بالانتحار وسرقة الثعابين من متاجر الحيوانات، ليحررها في الحدائق. كان أحيانًا يركب الباص باتجاه نيوجيرسي ثم يسير إلى البحيرات دون خلع ملابسه، وهذه هي الفرصة الوحيدة له لغسل بنطاله (قال لاحقًا إن بنطاله كان متسخًا جدًا لدرجة أنه يستطيع رؤية انعكاس وجهه عليه). كان ديفيد يراقب ويشعر بكل ما حوله، كل التراكيب المعمارية –المدارس، المنازل، العائلات– وهي تتحطم وتسقط.

وعندما بلغ ديڤيد السابعة عشرة، إما أنه قد هرب أو طردته أمه من شقتها، والتي كانت قد طردت أخاه وأخته أيضًا. أصبح ديڤيد وحيدًا الآن، كان يسقط بشكل حر من المجتمع، يسقط ليتحطم، مثلما سقطت ڤاليري سولاناس قبله، إلى عالم محفوف بالمخاطر.

وهكذا تحوّل ديڤيد في حياته في الشارع إلى هيكل عظمي متحرّك، ينتظر رحمة أي شخص وحشي مخيف. لقد كان يعاني من سوء التغذية لدرجة أنه كان ينزف من فمه في كل مرة يدخن فيها سيجارة. وفي كتاب السيرة الذاتية «*نيران في المعدة*» التي كتبتها سينثيا كار لتوثيق حياة ديڤيد، هنالك قصة انتهت بديڤيد وهو في المستشفى وحيدًا، ليتعذّب بسبب أسنانه المتعفّنة، بعد أن توسّل إلى أمه كي تقرضه بطاقة التأمين الصحي الخاصة بها، فمنحته إياها وأخبرته بأن يعيدها ويدفعها أسفل الباب لأنها سوف تذهب في إجازة إلى بربادوس.

لم يحظَ بساعات نوم كافية قَطُّ في تلك الأيام. كان يقضي بعض الليالي على سطح منزل ما، ليزحف قرب فتحات التدفئة، ليستيقظ في الصباح وقد غطاه الدخان، عيناه، فمه، وأنفه ممتلئ بغبار أسود خانق. الفتى ذاته، الذي كان يكتب في مذكراته عن خوفه من النوم وحيدًا قبل عدة أشهر، أصبح الآن يسرق الملابس، يسرق الزواحف من متاجر الحيوانات. ينام في بيوت المدمنين، أو قرب نهر هدسن، ليذهب مع من يجدهم هناك إلى البيوت المهجورة لينام في غرفها أو في سيارات الخردة. وأحيانًا يسرقه أو يغتصبه الرجال الذين يعرضون عليه المال، ولكنه كان

يلتقي أحيانًا بأشخاص كانوا يحسنون معاملته، وبخاصة محام يدعى سِد، والذي اعتاد على أخذه إلى منزله لإطعامه، ومعاملته كإنسان يستحق الرحمة والمحبة.

وفي سنة 1973، تمكن ديڤيد أخيرًا من ترك الشوارع. عرضت عليه أخته البقاء معها في شقتها، وببطء تمكن من العودة إلى ممارسة حياة طبيعية: حصل على سقف فوق رأسه، ولكن حصوله على مصدر دخل كان أمرًا صعبًا بالنسبة إلى فتى مثله. وقد كتب عنه صديقه توم راوفينبارت في مقاله الذي نشر في كتاب *رامبو في نيويورك*، وقال إنه عندما التقى بديڤيد لأول مرة لم يكن يملك سريرًا ولم يكن لديه سوى قهوته وسجائره. يقول توم: «لقد فعلت كل ما بوسعي لتغيير ذلك، ولكن ديڤيد كان منعزلاً جدًا. وبالرغم من معرفته العديد من الناس فإنه كان يفضل أن يتصل معهم على مستوى شخصي، وكان كلٌ منا يعرف نسخة مختلفة من ديڤيد».

لا يستطيع أي إنسان أن ينجو من طفولة قاسية كالتي مر بها ديڤيد دون أثقال، دون إحساس بسُمّ يجري في حياتك، والذي كان يجب أن يُنقل أو يُتخلص منه بطريقة أو بأخرى. في البداية كانت تركة العنف والنبذ، الإحساس بعدم القيمة بالعيب والغضب، الإحساس بالاختلاف، وعدم الصلاحية الذي يلاحق ديڤيد. وبالإضافة إلى ذلك، كان هنالك العار الذي يلاحق ديڤيد لبقائه في الشارع فترة طويلة، قلقه من أن يعرف الآخرون أنه كان محتالاً، ومن حكمهم عليه. لقد وجد ديڤيد نفسه يعاني من عدم قدرته على الكلام في بداية عشرينياته، لم يكن يستطيع

أن يـدرك بشـكل لفظـي التجـارب المريـرة التـي مـر بهـا . «لـم أكـن أسـتطيع الحديث عـن الأشـياء التـي مـررت بهـا لأي أحـد مـن هـؤلاء الأشـخاص الذيـن ألتقـي بهـم فـي الحفـلات»، هكـذا أخبـر صديقـه كيـف ديڤيس بمحادثـة مسـجلة بعد سـنوات. «إحساسـي بثقـل هـذه التجـارب على كتفـي، لأنظـر إلـى الأشـخاص مـن حولـي وأكتشـف أنـه لا يوجـد أي إطـار مشـترك بيننـا قـد يجعلهـم يتفهمـون مـا أتحـدث عنـه». وفـي كتـاب *قـرب السـكاكين*، يقـول: «بالـكاد أسـتطيع التحـدث عندمـا أكون برفقـة الآخريـن. لـم أتمكـن مـن العثـور علـى أي لحظـة فـي العمـل، فـي الحفـلات، أو فـي أي اجتمـاع، لتكـون لحظـة مناسـبة لحديثـي عـن التجـارب التـي مـررت بهـا».

هـذا الإحسـاس بالانفصـال، بالعزلـة القاسـية بسـبب ماضيه، كانت تتكثـف بسـبب قلقـه القديـم مـن هويتـه الجنسـية. لقـد تعـذّب ديڤيـد كثيـرًا، عندمـا كان يكبـر فـي عالـم يعـدّ رغباتـه مقرفـة، مأسـاوية، منحرفـة، ومختلـة. واعتـرف لاحقًـا بمثليّتـه فـي سـان فرانسيسـكو فـي منتصـف السـبعينيات، عندمـا كان فـي مهمـة عمـل سـريعة تـرك فيهـا مانهاتـن. ليعيش بشـكل علنـي كرجـل مثلـي لأول مـرة، وليشـعر بالسـعادة، الحريـة، والصحـة. ولكنـه فـي الوقـت نفسـه شـعر بثقـل الكراهيـة التـي وُجهـت ضـده، الكـره المنتشـر لـه فـي كل مـكان.

فـي *قـرب السـكاكين*، يتذكـر كيـف كان شـعوره عنـد اسـتماعه إلـى الأطفـال الآخريـن وهـم ينـادون بعضهـم «شـاذ!» وكيـف كان صـدى هـذه الكلمـة «يتـردد فـي حذائـي، تلـك العزلـة الآنيّـة، ذلـك الجـدار الزجاجـي الـذي لـم يـره أحـد سـواي». عندمـا قـرأت هـذه الجملـة، أدركـت إلـى أي درجـة يشـبه هـذا المشـهد حياتـي، لقـد

تذكرت إحساسي بالعزلة والاختلاف. الإفراط في تناول الكحول، الخوف من المثليين، حياة القرى، الكنيسة الكاثوليكية. رحيل الأشخاص، شربهم المبالغ فيه، فقدهم السيطرة. لا أدعي أنني مررت بعنف مماثل لما مر به ديڤيد في حياته، ولكني كنت أعرف شعور الخوف، شعور المشي عبر مشاهد مخيفة وفوضوية كهذه، التأقلم القسري على عيش حياة مليئة بالخوف والغضب. كانت أمي مثلية، ولم تعلن عن ذلك قَطُّ. وفي ثمانينيات القرن الماضي اكتشف أهل القرية أمرها وكان عليها الرحيل والهرب بعيدًا، وبسبب هذا عشت أغلب حياتي من منزل إلى آخر دون أمّ. كانت تلك فترة القانون رقم 28 في بريطانيا، وهو القانون الذي كان يحارب المثلية والحريات الجنسية في بريطانيا آنذاك. وكنت أشعر بعزلة كبيرة في المدرسة بسبب الطريقة العدائية التي كان ينظر بها الجميع إلى العائلات المثلية. وعندما قرأت هذه الجملة في كتاب قرب *السكاكين* ديڤيد تذكرت شعوري بالغثيان الذي أصابني كلما تحدث الأطفال الآخرون في مدرستي عن المثليين بشكل عدائي وغبي، ليساهم هذا في مضاعفة شعوري بأنني غريبة ولا أنتمي إلى هذا المكان. ولم يكن هذا يخص والدتي قَطّ. بإمكاني تذكر نفسي حينها، لقد كنت نحيلة وشاحبة، أرتدي ملابسي بطريقة تشبه الأولاد، غير قادرة تمامًا على التعامل مع المطالبات الاجتماعية باعتباري طالبة في مدرسة للفتيات. لو كنت أي شيء، فأظنني كنت صبيًا مثليًا؛ في مكان خاطئ، في جسد خاطئ، في حياة خاطئة.

لاحقًا، بعد أن أنهيت المدرسة، توقفت تمامًا وأصبحت أنام في غرفة للمدمنين، وكانت الحديقة الخلفية مليئة بالنفايات. لماذا كنت أضع نفسي في هذه الأماكن الخطرة؟ لأنني أشعر بشكل جذري أنه لا قيمة لي. وكيف يمكنني أن أتخلص من هذا العبء؟ كيف يمكنني أن أطالب بحقي في الاختلاف؟ إحدى أهم ذكريات ديڤيد منذ طفولته أنه كان يصل إلى مرحلة هائلة من الغضب لدرجة الاختناق ليسير مع صديقه على طول جزيرة مانهاتن، ويحطّم زجاج كل كابينة هاتف يجدها في طريقه. بإمكانك أحيانًا أن تغيّر الفضاء النفسي، المشهد الطبيعي للعواطف، عن طريق القيام بأفعال مؤثرة في العالم المادي. أفترض أن هذا هو معنى الفن، بالتأكيد الفن الذي يقترب من السحر والذي سينتجه ديڤيد عندما يتجه بشكل متصاعد من التحطيم إلى الخلق.

وهذا هو السياق الذي ظهر منه رامبو، لأنه كان يعاني من مشكلات شبيهة بمشكلات ديڤيد. بدأ ديڤيد يلتقط صور سلسلة رامبو في صيف سنة 1979 باستخدام كاميرا 35 مم كان قد استعارها من صديقه. كان ديڤيد قد قام بعدة تجارب من قبل التقاط صور تكون شاهدة على العالم الذي عاش فيه حينها، وعلى التجارب التي لم يتمكن من التحدث عنها أمام الآخرين. بدأ يفهم أن الفن قد يكون طريقة لكي يصبح شاهدًا، لكي يكشف الأشياء التي طالما شعر بأنه يريد إخفاءها. كان يريد أن يلتقط الصور التي تخبر الحقيقة، لتتحدث عن الأشخاص الذين تجاهلهم التاريخ أو استبعدوا من السجلات المدوّنة والمصورة.

كان هنالك شيء خارق جدًا بشأن استخدام ديڤيد لقناع رامبو: هل كان بإمكان ديڤيد أن يدخل إلى رمز رامبو (كما قال لاحقًا في مذكراته: «أريد أن أخلق أسطورة أتمكن من أن أتحوّل إليها يومًا ما»)، أو بإمكانه أن يستخدمه كطريقة لحماية الفتى الصغير الضعيف الذي كان يمثله في الماضي؟ من الصعب تخيّل صورته عن رامبو وهي تتعرض للاغتصاب أو تُجبر على فعل أي شيء دون رغبة منها.

وفي كل الأحوال، لقد كان ديڤيد يستخدم الكاميرا ليضيء عالمًا تحت الأرض، ليصب الضوء في أماكن خفية من المدينة، في الأنفاق المليئة بالعدوانية، في الأماكن التي يعاني فيها الأطفال للحصول على دولار أو على وجبة. التقاط الصور هو فعل امتلاك، طريقة لجعل شيء ما مرئيًا بينما يُثبّت في مكانه، محاصرته في الوقت. ولكن أي من مزاجات هذه الصور يصل إلينا من وجه رامبو عديم التعابير؟ يبدو لي أن هذه الصور تشهد على تجربة الإحساس بالاختلاف، النبذ، عدم القدرة على الاعتراف بالمشاعر الحقيقية: الشعور بالقيد، وبالحرية أيضًا في القناع.

وكلما تأملت هذه الصور أكثر تأكدت من أنها تدل على محاولة ديڤيد للاكتشاف («وجدت نفسي أسيرًا في الشوارع وحيدًا معظم الوقت، كنت أعود إلى المنزل وحيدًا، لأسقط أخيرًا في حالة من انعدام التواصل. كل هذا بسبب رغبتي في الحفاظ على إحساسي الخاص تجاه الحياة»). تعبر هذه الصور عن العزلة، عن نزاع بين الرغبة في الاتصال والخروج من سجن الذات، وبين الاختباء والهرب بعيدًا والتلاشي. هنالك حزن متعلق بهذه الصور

على الرغم من الصلابة التي تُظهرها، التلميحات الجنسية؛ وهذا سؤال لم يُجَب عنه بعد. وكما تحدث توم راوفينبارت عن هذا في مقاله في مقدمة كتاب رامبو: «بالرغم من أن قناع رامبو يقدّم وجهًا فارغًا لا يتغيّر فإنه يبدو وكأنه يراقب ويمتص المشاهد والتجارب باستمرار، ولكنه يبقى وحيدًا».

***

سافرت إلى إنجلترا فترة مؤقتة، وعندما عدت إلى نيويورك بدأت بالإطلاع على أرشيف ووناروڤيتش في مكتبة فيلز التي تقع في جامعة نيويورك، مقابل مرسم هوپر القديم في ميدان واشنطن. كانت تمامًا المسافة المناسبة للمشي على الأقدام، وكنت آخذ طرقًا مختلفة للمشي كل يوم. وعند وصولي إلى المكتبة أظهرت بطاقة الدخول، ثم ركبت المصعد لأصل إلى الدور الثالث، لأضع أقلامي التي لا يُسمح لي بأخذها في الخزانة ولأستعير قلم رصاص كي أتمكن من تعبئة نموذج الطلب. السلسلة 1، مجلدات. السلسلة 8، ملفات صوتية. السلسلة 9، صور فوتوغرافية. السلسلة 13، ممتلكات. وفي كل أسبوع كنت أقضي وقتي بتفحص وقراءة هذه السلاسل، وكنت أفتح العديد من الصناديق التي تحتوي على أقنعة هالووين وألعاب مختلفة كان ديڤيد يحبها. راعي بقر أحمر بلاستيكي. سيارة إسعاف صغيرة. لعبة على شكل شرير، فرانكنشتاين. كنت أقرأ مذكراته، وكنت أتفحص قوائمه ووصفات طبخه، وكنت أشاهد أشرطة فيديو قديمة له في رحلاته الصيفية: ديڤيد يسبح في البحيرة، ليخفي رأسه أسفل سطح الماء بينما كان الضوء ينكسر عبر صدره.

وفي المساءات كنت أذهب إلى المنزل سيرًا على الأقدام لأمر قرب كنيسة غريس في برودواي، ورأسي ممتلئ بالصور، بسبب إطالتي النظر عبر الزجاج في عقل شخص آخر. لقد قضى ووناروفيتش فترة طويلة من حياته وهو يحاول الهرب من العزلة بطريقة أو بأخرى، كان يريد الهرب من سجن نفسه. ولتحقيق ذلك؛ فعل أمرين، أو أخذ طريقين فيزيائيين خطرين: الفن والجنس، فعْل خلق الصور وفعْل ممارسة الحب. الجنس ينتشر في كل أعمال ديڤيد الفنيّة، ليصبح أحد القوى المحرّكة لحياته. لقد كان الجنس مركزيًا بين عدة أشياء شعر ديڤيد بالرغبة في الكتابة عنها، ليتمكن من التخلّص من الصمت الذي كان ضحية له عندما كان طفلاً. وفي الوقت نفسه كان فعل الجنس أفضل طريقة تمكنه من الخروج للوصول إلى أبعد من ذاته، للتعبير عن مشاعره، عبر اللغة السريّة المحرمة للجسد. كما سمح له الفن بالتواصل والتعبير عن تجاربه، ليعكس مفعول الصمت الذي كاد أن يتسبب في شلله.

وخلال نهاية سبعينيات القرن الماضي، وفي بداية الثمانينيات، في الفترة ذاتها الذي كان يُنتج فيها صور رامبو، كان ديڤيد يبحث عن الجنس العفوي -مع الغرباء- ولطالما أطلق عليه اسم ممارسة الحب. تقريبًا كان ديڤيد يذهب كل ليلة مشيًا إلى بروكلين أو إلى الجهة الغربية المهجورة عند أرصفة تشيلسي، ذلك المكان الذي أسر مخيلته الفنية والإيروتيكية لسنوات طويلة. كانت الأرصفة تمتد على امتداد نهر هدسن من شارع كريستوفر إلى الشارع الرابع عشر. وبعد أن نُقلت الخطوط التجارية إلى

بروكلين ونيوجيرسي، أُغلقت أغلب أرصفة تشيلسي، وعُرّضت ثلاثة منها للدمار بسبب الحريق. وفي منتصف السبعينيات، لم تستطع مدينة نيويورك تحمُّل تكاليف تأمين هذه البنايات المتهالكة أو حتى تدميرها. وكان بعضها مسكنًا للمتشردين، والذين نصبوا مخيماتهم داخل هذه المباني. لقد كان المكان عبارة عن مشهد للفناء، للخراب الذي طالبت به مجموعة منشقة متسلطة من المتشردين. كان ديڤيد قد كتب عما قد رآه هناك بمزيج فريد من العطف والقسوة. كان المكان عبارة عن مستودع خارجي، مليء بالبول والقذارة، وحيث كانت جرائم القتل تحدث بشكل متكرر. ولكن في الوقت نفسه كان هذا المكان عالمًا بلا حدود، حيث بإمكان أي شخص أن يعبّر عن ذاته دون أن يواجهه أحد بكراهية أو إقصاء. في مذكراته يصف ديڤيد ذهابه إلى متحف الفنون الجميلة عند حلول الليل أو عند حدوث عاصفة في الخارج. كانت صالات المتحف واسعة كصالات كرة القدم، وكانت الجدران متضررة بسبب النيران، مليئة بالثقوب، لدرجة أنه بإمكانك ملاحظة جريان النهر خارجًا إن نظرت عبر هذه الثقوب. اعتاد ديڤيد الجلوس على الأرصفة في الخارج ويترك قدميه تتأرجحان على نهر هدسن، كان يشاهد المطر وهو يهطل، وكان يشاهد كأس ماكسويل العملاق للقهوة وهو يقطر بأضواء النيون على ساحل جيرسي. كتب ديڤيد: «بسيط جدًا مظهر الليل في غرفة مليئة بالغرباء، متاهة الممرات تشبه الأفلام، تكسّر الأجساد من الظلام إلى الضوء، أصوات محركات الطيارات وهي تقترب».

الطبيعـة العلنيّـة لـكل مـا حـدث فـي هـذه الأرصفـة كان مضـادًا سـميًا لـكل مـا يتعلق بالإحسـاس بالعـار. كان ديڤيـد يحـاول أن يمنـح الآخريـن درجـة مـن الخصوصيـة، ولكـن كل مـا حـدث هنـاك كان يتأرجـح بيـن اسـتراق النظـر وبيـن الاسـتعراض، وكان هـذا جـزءًا مهمًـا مـن المتعـة التعدديـة للمـكان. وفـي الوقـت ذاتـه لقـد ألهمـه هـذا المـكان للتسـجيل والتدويـن، ليبـدو الأمـر وكأنـه يوتوپيـا عابـرة ومؤقتـة. كان يلتقـط الصـور، آلـة تصويـره قـرب حوضـه، وكان يحمـل معـه موسًـا فـي حـال تعرّضـه لأي هجـوم.

الفـن والجنـس شـيئان مرتبطـان ببعضهمـا. كان ديڤيـد أحيانًـا يأخـذ علبـة بخـاخ ملـون ويخربـش مشـاهد غريبـة مـن مخيلتـه علـى الحائـط، مثـل العبـارة الشـهيرة: «صمـت مارسـيل دوشـامب مبالـغ فـي تقديـره»، كتـب ديڤيـد هـذه العبـارة، ولـم يكـن الشـخص الوحيـد الـذي وجـد الإلهـام فـي هـذا المـكان. كان الفنانـون يأتـون إلـى هـذا المـكان علـى مـدار عقـد كامـل، تجذبهـم الغـرف الكثيـرة، والحريـة التـي يجدونهـا للعمـل دون مراقبـة أو سـلطة. فـي بدايـة سـبعينيات القـرن الماضـي، كان هنالـك مجموعـة مـن الأحـداث الطليعيـة وُثّقـت بصـور بيضـاء وسـوداء جميلـة. وخـلال هـذه الفتـرة وثّقَ عـدد مـن المصوريـن المعروفيـن مـا حـدث هنـاك، مثـل: ألڤيـن بالتـروپ، فرانـك هانلـون، ليونـارد فينـك، آليـن تانينبـاوم، سـتانلي سـتيلار وآرثـر تريـس، وكذلـك أيضًـا پيتـر هوجـار، الرجـل الـذي سـوف يصبـح أهـم شـخصية فـي حيـاة ديڤيـد لاحقًـا، باسـتخدام كاميراتهـم. تمكـن هـؤلاء المصـورون مـن التقـاط صـور الغربـاء؛ والغـرف بنوافذهـا المحطمـة. وجـاء بعـض الفنانيـن للرسـم خاصـة قـرب الرصيـف رقـم 46، ليكتشـفوا

هـذه المتاهـة القـذرة. وهنـاك التقـى ديفيـد بفنـان الغرافيتـي تافـا، والـذي كان يعمـل علـى أحـد أعمالـه العملاقـة. واسـتمر العديـد مـن الفنانيـن بالظهـور فـي حيـاة ديفيـد.

***

عنـد قراءتـي مذكـرات ديفيـد شـعرت وكأننـي كنـت أصعـد للتنفـس بعـد بقائـي لمـدة طويلـة تحـت المـاء. لا يوجـد هنـاك بديـل للمسـة العطـف، ولا يوجـد بديـل للحـب، ولكـن القـراءة عـن التـزام شـخص آخـر للاكتشـاف وللاعتـراف برغباتـه كان أمـرًا مؤثـرًا جـدًا، لدرجـة أننـي وجـدت نفسـي أرتعـش أحيانًـا وأنـا أقـرأ كلمـات ديفيـد. فـي ذلـك الشـتاء، أصبحـت لتلـك الأرصفـة حيـاة أخـرى فـي ذهنـي. بـدأت بالاطـلاع علـى كل المذكـرات التـي تتحـدث عـن تلـك الفتـرة، الحريـة والإبـداع الـذي كان يتفجـر مـن تلـك البقعـة. كانـت تلـك الأرصفـة تبـدو وكأنهـا المـكان المثالـي لشـخص يعانـي مـن عـدم قدرتـه علـى التواصُـل مـع الآخريـن، وبهـذه الطريقـة كانـت الأرصفـة تجمـع ميـزة الخصوصيـة، مـع ميـزة التعبيـر الذاتـي والقـدرة علـى الوصـول إلـى الآخريـن، للعثـور علـى جسـد، علـى لمسـة عطـف، علـى الانتبـاه. إنهـا نسـخة يوتوبيـة أكثـر فوضويـة وجاذبيـة مـن المدينـة، ولكنهـا بالتأكيـد تجربـة غيـر محسـوبة وغيـر قابلـة للتوقـع.

لقـد كنـت أعـرف أن هـذا مثالـي، وأنـه ليـس إلا النصـف الأول مـن الحقيقـة. لقـد قـرأت العديـد مـن التقاريـر التـي تتحـدث عـن خطـورة الأرصفـة فـي تلـك الفتـرة، وكيـف يمكـن لهـا أن تكـون بيئـة رافضـة وقاسـية إن لـم تكـن تعـرف شـفرة الدخـول إليهـا، دون الحديـث عـن الأمـراض التـي كانـت منتشـرة هنـاك. وبالرغـم مـن كل هـذا فـإن

الأرصفة كما كانت منحت ذهني مكانًا للتنزه خارج مصنع المدينة الذي يمتلئ بكل ما هو متشابه، وبالضغط المستمر للعثور على زوج مناسب للصعود إلى سفينة نوح زوجين اثنين. وكما قالت سولاناس بالضبط: «مجتمعنا ليس مجتمعًا بقدر كونه مجموعة من العائلات المنفصلة عن بعضها».

لم أكن أريد هذا، لقد سئمت منه. ولم أكن أعرف ماذا أريد، ربما كان ما أريده هو فضاء إيروتيكي واسع، ربما كنت بحاجة إلى توسيع مخيلتي تجاه ما هو مقبول أو ممكن. كانت هذه هي تجربتي في القراءة عن الأرصفة: عندما تكون في الحلم، ثم تدفع بيدك جدار غرفة معروفة، في بيت معروف، لتكتشف أن وراءها حديقة أو مسبحًا لم تعلم بوجوده من قبل. لطالما كنت أستيقظ من هذه الأحلام وأنا سعيدة جدًا، وفي كل مرة كنت أتذكر هذه الأحلام كنت أتنازل أكثر عن شعوري بالعار من كل تجربة جنسية أمر بها.

إلى جانب قراءتي لوونناروفيتش في تلك الفترة كنت أقرأ كتابًا بعنوان «*حركة الضوء في الماء*»، والذي كان عبارة عن مذكرات تتحدث عن الحياة في الجزء الجنوبي الشرقي من مانهاتن خلال ستينيات القرن الماضي، الكتاب يعود إلى كاتب الخيال العلمي والناقد الاجتماعي صامويل ديلاني. كان يصف ديلاني في هذا الكتاب تجاربه ولياليه قرب الماء: «فضاء من التشبع اللبيدي من المستحيل وصفه لشخص لم يزره من قبل. العديد من صنّاع أفلام البورن حاولوا وصف ما كان يحدث في هذا المكان ولكنهم لم ينجحوا، لأنهم حاولوا إظهار المكان وكأنه جامح، مهجور،

خارج عن السيطرة، بينما الحقيقة كانت أنه مكان يحتوي على مجموعة من الغرباء المنظمين الذين يملكون مهارات اجتماعية عالية، يملكون حس انتباه بالغ، صامتون، ويجمعهم حرص واهتمام معين، لدرجة أنهم استطاعوا تكوين شيء أشبه بالمجتمع».

في كتاب آخر، *ميدان تايمز أحمر، ميدان تايمز أزرق*، يعود ديلاني إلى هذه الفكرة المتعلقة بالمجتمع ليفصلها أكثر. يعدّ هذا الكتاب مذكرات أخرى لوصف تجارب ديلاني في ميدان التايمز، وبالتحديد في صالات سينما البورن في الشارع الثاني والأربعين، كتلك التي تظهر خلف صورة قناع رامبو التي التقطها وونــاروفيتش. كان ديلاني يذهب إلى هذه الصالات يوميًا على مدار ثلاثين سنة ليمارس الجنس مع عدد من الغرباء، وليصبح على علاقة قريبة مع بعضهم لاحقًا على الرغم من أن علاقاته بهم لم تتجاوز هذا الموقع.

كان ديلاني يكتب في نهاية التسعينيات، عن تحوّل ميدان التايمز إلى ساحة لإعلانات ديزني، كان يكتب عن كل ما حُطّم بسبب هذا التحوّل الأخير. وحسب ديلاني فإن ما تم تحطيمه وخسارته ليس مجرد مكان للاستمتاع بالوقت، وإنما أيضًا منطقة للتواصل بين الطبقات المختلفة، والأعراق المختلفة، هذه المنطقة التي كانت تخدم الألفة، ولو بشكل عابر، بين مجموعات مختلفة ومتنوعة من السكّان، بعضهم ثري وبعضهم فقير، بعضهم متشرد وبعضهم مختل عقليًا، ولكن جميعهم هنا لتناول مهدئ الجنس بشكل ديموقراطي.

لـم يكـن تنـاول ديلانـي لهـذا المـكان تنـاولاً نوسـتالجيًا بـل كان مثاليًـا: رؤيـة لمدينـة مـن التحـولات، مـن الاتصـالات السـريعة والعابـرة التـي كانـت تشـبع الحاجـة الملحـة والمؤلمـة إلـى الألفـة والحنـان لـدى الغربـاء. وأكثـر مـن هـذا، كانـت هـذه التفاعـلات فـي الممـرات والبلكونـات ودور السـينما تخلـق مجموعـة مـن العلاقـات الضعيفـة التـي يصفهـا علمـاء السوسـيولوجيا والاجتمـاع بأنهـا مـا يحافـظ علـى المدينـة الكبيـرة (المتروبوليـة) ويجعلهـا متماسـكة مـن الداخـل.

كانـت هـذه الأماكـن تقلـل مـن حجـم الوحـدة التـي يمـر بهـا الأفـراد، والمدينـة ذاتهـا تقـدم دليـلاً علـى هـذا. يلاحـظ ديلانـي: «مـا حـدث لميـدان التايمـز فـي التسـعينيات جعـل حياتـي أكثـر وحـدة وعزلـة. لقـد تحدثـت إلـى الكثيـر مـن الرجـال، وشـعرنا بالحاجـة ذاتهـا إلـى المزيـد مـن التواصـل».

نعـم نحـن بحاجـة إلـى التواصـل. ولكـن، هنالـك خلـل صغيـر فـي هـذه المملكـة المثاليـة، علـى الأقـل مـن وجهـة نظـري. فـي سـياق دور السـينما، الأرصفـة، كان زوار هـذه الأماكـن مـن الرجـال فقـط. مـرة واحـدة تحـدث ديلانـي عـن امـرأة صديقـة لـه: صغيـرة الحجـم مـن أصـل إسـباني كانـت تعمـل فـي مكتـب، وتقضـي لياليهـا تعـزف علـى القيتـار وتغنـي فـي الملاهـي الليليـة. آنـا كانـت فضوليـة بشـأن المشـهد لذلـك التحقـت بديلانـي فـي ظهيـرة يـوم مـا، كانـت ترتـدي ملابـس رجاليـة، ولكـن هـذا لـم يمنـع أحـد الصبيـة مـن التحـرش بهـا فـي الشـارع، ولـم يمنـع أحـد الرجـال مـن اتهامهـا بأنهـا عاهـرة. انتهـت الزيـارة بشـكل سـلس. ولكـن مـا يجـذب الانتبـاه أكثـر هـو مـا

لم يحدث في هذا اللقاء، العنف المحتمل الذي كان من الممكن أن يلحق بآنا، النظر إلى المرأة على أنها مجرد جسد، خاصة عندما يُنظر إليها في سياق جنسي.

يا إلهي، لقد كنت أشعر بالتقزز وأنا أسير في جسد امرأة، أو وأنا أحمل كل هذه الأشياء الأنثوية معي. نُشر كتاب ماغي نيلسون الرائع مؤخرًا فن القسوة وفيه مقطع لفت انتباهي، لأنه كان يصف ولعي بعالم الأرصفة بشكل جميل جدًا. «بالتأكيد، لم تُخلق كل الأشياء متساوية، وعلى المرء أن يعيش بما يكفي من حياة غيره دون أن يكون شيئًا ليعرف الفرق».

كنت أسير في ذلك الصيف، قرب نهر هدسن. وكنت أجد أحيانًا ملامح تشير إلى ماضي المكان: جبال من القطع الخشبية المرصوصة، أعمدة من الأحجار المنحوتة، أشجار نحيلة تنمو نحو الخارج، بوابات مغلقة، طبقات من الغرافيتي، ملصق يحمل عبارة *COST WAS HERE*.

وبينما كنت أتجول هناك، كنت أحاول أن أفكر في امرأة بإمكانها أن تكون نظيرة لصور رامبو في نيويورك: صورة لامرأة حرة في المدينة، تسير كيفما شاءت مثل ڤاليري سولاناس التي قضت وقتها في الأرصفة لفترة. لم أكن في تلك الفترة قد اطلعت على صور الفنانة إيملي رويزدون وهي تحاول محاكاة صور رامبو، وهي ترتدي قناعًا لوجه ديڤيد ووناروڤيتش. ولكني، كنت قد اطلعت على صور لغريتا غاربو، تلك الصور الحالمة القاسية لها وهي تسير في المدينة مرتدية أحذية الرجال ومعاطفهم، لتحافظ على انعزالها التام عن كل من حولها. في

فيلم *Grand Hotel*، قالت غاربو أنها تريد أن تكون وحيدة، تلك الجملة الشهيرة من الفيلم، ولكن الشيء الذي أرادته غاربو كان أن يدعها الجميع وشأنها، وهذا أمر مختلف جدًا: كانت تبحث عن الخصوصية، تجربة التجوّل دون أن يلاحظها أحد. بارتداء النظارات الشمسية، قراءة الصحيفة لتغطية الوجه، جين سميث، غوسي بيرغر، خوان غوستافسون، هاريت براون، كل هذه كانت طرقًا لتجنب الآخرين؛ أقنعة تحررها من نقمة الشهرة.

ولأغلب سنوات تقاعدها، الذي بدأ سنة 1941 عندما كانت تبلغ من العمر ستة وثلاثين عامًا والذي استمر لخمسين عامًا، عاشت غاربو في شقة في الشارع الرابع والخمسين، على مقربة من المصنع الفضي. كانت تذهب يوميًا لتمشي مرتين: في المرة الأولى تذهب في جولة مشي طويلة قد تأخذها إلى متحف الفن الحديث أو إلى والدروف؛ وفي المرة الثانية تذهب إلى ميدان واشنطن ثم تعود إلى شقتها، لتقطع مسافة إجمالية قدرها ستة أميال، وكانت تتوقف عند زجاج عرض المكتبات، وتسير دون هدى، لم تكن غاربو تسير لهدف، وإنما كانت تسير كنهاية، لتمارس مهنة مثالية في ذاتها ولذاتها.

«عندما تقاعدت، كنت أفضّل أن أمارس أنشطة أخرى، أفضل أن أمشي في الخارج على أن أجلس في المسرح لمشاهدة فيلم. المشي أعظم متعة لدي»، ثم قالت: «غالبًا ما أمشي في الاتجاه الذي يمشي فيه الرجل الذي يكون أمامي. لا أظنني سأتمكن من النجاة هنا دون مشي. لا أستطيع أن أبقى في هذه الشقة طوال اليوم. أحتاج إلى الخروج لمشاهدة البشر».

وفي نيويورك يتجاهلها البشر على الرغم من أن آندي وارهول اعترف في مذاكرته سنة 1985 أنه رآها في الشارع ذات مرة ولم يستطع مقاومة الرغبة في اللحاق بها بعضَ الوقت، ليأخذ لها بعض الصور خلسة. كانت ترتدي نظارات داكنة ومعطفًا كبيرًا، ثم ذهبت إلى أحد المتاجر لتتحدث إلى المرأة فيه عن أجهزة التلفاز. «إنه أحد الأشياء التي قد تفعلها غاربو. التقطت العديد من الصور لها حتى كنت خشيت من أن أغضبها، ثم سرت باتجاه وسط المدينة»، يضحك آندي ويضيف: «لقد كنت وحيدًا أيضًا».

يمتلئ الإنترنت بصورها وهي تتجول في المدينة. غاربو بمظلتها، غاربو ترتدي بنطالاً بنيًا، غاربو ترتدي معطفًا، غاربو تضع يديها وراء ظهرها. غاربو تسير إلى الشارع الثالث، تسير بهدوء بين سيارات التاكسي. ظهرت إحدى صورها الشهيرة في مجلة *Life* سنة 1955 حيث كانت على وشك عبور الشارع المليء بالسيارات، ليُكتب تعليق المجلة أسفل الصورة: شكل وحيد: غاربو تعبر الشارع قرب منزلها في نيويورك في ظهيرة فائتة».

إنها صورة للرفض، أو للامتلاك الذاتي الراديكالي. ولكن، من أين تأتي هذه الصور؟ أغلبها قد التقطها تيد ليسون الذي كان يلاحق غاربو دائمًا، والذي قضى أحد عشر عامًا وهو ينتظرها خارج شقتها في نيويورك. كان يختبئ دائمًا، وقد تحدث مرة في مقابلة عن الطريقة التي كانت تخرج بها من شقتها لتنظر يمنة ويسرة حتى تتأكد من عدم وجود أي شخص، ثم تبدأ بالاسترخاء والمشي، ليلحق بها، وليختبئ خلف الأسوار والبنايات، كي يتمكن من التقاط صورها في عزلتها وسط المدينة.

في بعض هذه الصورة بإمكانك ملاحظة أنها قد اكتشفت وجوده، حيث كانت تمسح فمها بمنديلها كي تفسد الصور عليه. في مقابلتين منفصلتين، فسّر ليسون تصرفاته هذه بأنها تأتي بسبب حبه لها. «هذه هي الطريقة التي أعبّر بها عن نفسي، إنني أقدر الآنسة غاربو. لا أستطيع السيطرة على نفسي. لقد أصبحت مهووسًا بالتقاط صورها». كانت هذه المقابلة سنة 1990. ثم أضاف في مقابلة أخرى سنة 1992: «إنني أقدرها وأحبها كثيرًا. وإن كنت قد تسببت لها بأي ألم، فأنا أعتذر، ولكني أظن أنني قمت بعمل جيد لها وللأجيال القادمة. لقد قضيت عشر سنوات من حياتي معها.. أنا الرجل الثاني الذي التقط صور غاربو بعد كليرنس بول».

لا أريد أن أحول الموضوع إلى قضية أخلاقية، قد يكون عبارة عن سكوبوفيليا (المتعة الجنسية التي تأتي من مراقبة الآخرين). لا أريد أن أحكم على ما قد يثير رغبة الآخرين أو ما قد يفعلونه في حياتهم الخاصة، طالما أنه لا يتعدى بالضرر إلى غيرهم. يبدو أن صور ليسون أعراض لنوع من التأمل الذي إن طبّق أو حُجب فإنه غير إنساني، يحوّل الشخص المتأمَّل إلى مجرد جسد ولحم بطريقة مضادة للحرية.

جميع النساء معرّضات لهذه النظرة، لأن يُطبّق أو يُحجب عنهن. وبالنسبة إليّ شخصيًا لو حصيت مكونات عزلتي لاعترفت بأن بعضها يتعلق بقلقي من شكلي، بأن أكون غير مرغوب فيّ بشكل كافٍ، وأصبح هذا القلق أكثر عمقًا بسبب معرفتي المتصاعدة بأنني لن أستطيع أن أهرب من توقعات كوني امرأة، وأنني لم أكن مرتاحة قَطٌّ في هذا الصندوق الأنثوي الذي وُضعت فيه.

هل كان هذا الصندوق صغيرًا، بكل التوقعات التي فيه عن هوية المرأة، أم أنني كنت أنا التي لم تكن مناسبة لحجم الصندوق؟ لا أظنني سأكون مرتاحة للمطالبات الأنثوية لأنني كنت أشعر دائمًا بأنني فتى، فتى مثلي، وبهذه الطريقة تمكنت من الحصول على مكانة جنسية بين الذكر والأنثى، ولكني لست متحولة جنسيًا، ولكني أحببت أن أشغل فضاءً بين الجنسين، وهذا الفضاء لم يوجد، ولكنني كنت موجودة على الرغم من هذا.

في ذلك الشتاء، كنت أشاهد فيلم هيتشكوك *Vertigo*، الذي يناقش الأقنعة والأنثوية والرغبة الجنسية. إن كانت قراءتي عن الأرصفة جعلتني أوسع مدى احتمالاتي المتعلقة بالجنس فإن مشاهدة هذا الفيلم كان طريقة لتغيير نفسي إلى خطر الأدوار الجنسية التقليدية. كان موضوعه عن تحويل البشر إلى أشياء وعن الطريقة التي تتولد بها الوحدة جراء ذلك، لتتم مضاعفة المسافة بين البشر بدلاً من تقليصها، وخلق هاوية خطرة– الهوة ذاتها، التي وجد جيمس ستيوارت (سكوتي فيرغسون) نفسه فيها في الفيلم.

وأكثر الأجزاء غرابة في الفيلم تبدأ بعد انهيار سكوتي، بسبب انتحار عشيقته ماديليان، ليهيم في شوارع سان فرانسيسكو المتعرجة ويلتقي بجودي، فتاة صهباء ترتدي سترة خضراء، والتي تذكره بحبه الضائع على الرغم من أنها لا تشبه ماديليان في أي من صفاتها. يأخذها سكوتي إلى متجر ملابس ويجعلها تجرب العديد من الأزياء حتى يصل بها إلى أقرب صورة ممكنة من حبيبته ماديليان. تقول له جودي: «سكوتي، ماذا تفعل؟ هل تبحث عن الرداء ذاته التي كانت ترتديه حبيبتك؟ هل تريدني

أن أبدو مثلها... لا، لا أريد أن أكون مثلها!» ثم تجري جودي إلى زاوية المكان وتقف هناك كطفلة عوقِبت، رأسها للأسفل، ويداها خلف ظهرها. «لا، لا أريد أية ملابس، لا أريد أي شيء، أريد أن أغادر هذا المكان» ليعود سكوتي ويقول لها: «جودي، افعلي هذا لأجلي». شاهدت هذا المشهد مرة بعد أخرى، حتى أتمكن من الوصول إلى مرحلة يصبح فيها جافًا من كل قوته وتأثيره. إنه مشهد امرأة أُرغمت على المشاركة في مسابقة جمال أنثوية مروعة لا تنتهي، كي تصبح عبارة عن شيء يسعى للقبول، بإمكانه أن يلفت الأنظار.

في المشهد التالي، في متجر للأحذية، تبدو جودي عديمة التعابير. لقد غيَّبت ذاتها لتبتعد عن هذا المكان، لتحمي جسدها منه. لاحقًا، يوصلها سكوتي إلى صالون الشعر ثم يذهب إلى الفندق الذي تقيم فيه، ليقلب الصحيفة في حالة من العذاب وعدم الصبر. تعود جودي وتسير نحوه عبر الممر، وقد أصبحت شقراء، ولكن شعرها ما زال بتسريحتها القديمة. ليقول لها سكوتي: «يجب عليك أن تربطي شعرك. لقد أخبرتهم أن عليهم فعل ذلك في الصالون، لقد أخبرتك بذلك». فتذهب جودي إلى الحمام كي تقوم بهذا التعديل النهائي الذي سيجعلها تنهي مراحل الانتقال الأخير إلى شخصية حبيبته.

يسير سكوتي باتجاه النافذة، في الخارج خلف الستائر، الضوء يتسرب من لوحة نيون ليملأ الغرفة بلون أخضر ثلجي – لون هوبر، لون العزلة والغربة المدنيّة، غير المألوف بالنسبة إلى الاتصال البشري أو حتى بالنسبة إلى الحياة البشرية، ثم تأتي

جودي وتمشي باتجاهه، نسخة مثالية من نسخة. يتبادلان القبلات بينما تدور الكاميرا حولهما لتفقد جودي الوعي حتى يظهر أن سكوتي كان يقبل جسدًا ميتًا، مجرد محاكاة لامرأة.

هذا المشهد أحد أكثر المشاهد التي رأيتها وحدة في حياتي على الرغم من أنه كان صعبًا تحديد الضحية هنا، الرجل الذي لا يستطيع إلا أن يحب صورة وهمية، أم المرأة التي لا يمكن أن تحصل على الحب إلا عن الطريق التظاهر بأنها امرأة أخرى – امرأة بالكاد لها وجود.

***

هنالك طرق أفضل للنظر إلى الأجساد. أفضل ترياق عثرت عليه، تصحيح لتناول هيتشكوك الجنسي في مشهد سكوتي ولالتقاط ليسون صوره المسروقة من غريبة جميلة، ويتمثل هذا التصحيح في أعمال الفنانة نان غولدن، إحدى أقرب صديقات ديفيد وونناروفيتش. في الصور التي كانت تلتقطها للأصدقاء والعشّاق تنعدم الحدود بين الأجساد والميول الجنسية بشكل سحري، وهذا صحيح بالتحديد في عملها الشهير *The Ballad of Sexual Dependency*، والتي بدأت في العمل عليه في سبعينيات القرن الماضي عندما كانت تعيش في بوسطن، ثم استمرت في العمل عليه عندما انتقلت إلى نيويورك في نهاية السبعينيات.

وهذه الصور حميمية لدرجة مؤلمة أحيانًا. «لحظة الفوتوغرافيا، بدلاً من أن تخلق المسافة، إنها تمثل لحظة من الوضوح والاتصال العاطفي بالنسبة إليّ» كتبت غولدن في إحدى مقدماتها: «هنالك مفهوم منتشر يتمثل في اعتبار المصور عبارة

عن شخص يتلصّص، الشخص الأخير المدعو إلى الحفلة، ولكنني لا أقتحم الحفلات؛ هذه حفلتي، هذه عائلتي، تاريخي».

من المذهل استكشاف الفرق بين المُراقِب والمشارك. ما تُظهره صور غولدن عبارة عن أجساد بشرية محبوبة، وبعض أصحاب هذه الأجساد كانت غولدن قد عرفتهم منذ سنوات مراهقتها. العديد من صورها كانت توثق إحساسًا بالانحطاط – الحفلات الصاخبة والجامحة، المخدرات، الباروكات الغريبة. الأجساد العارية منتشرة في أعمال غولدن، أحيانًا تظهر على هذه الأجساد بعض الكدمات، أو أحيانًا تكون مغطاة بالعرق. أجساد نائمة، أجساد منتشية، أجساد غريبة، أجساد متألمة. والأشخاص في صورها يتم تعريفهم بأسمائهم الأولى فقط، وغالبًا ما تكون أعمالها مركزة على التقاط البشر في مراحل انتقالهم من نقطة إلى نقطة، وهم يتأقلمون مع بيئاتهم الجديدة، أو يضعون أحمر الشفاه، بعض الرموش الصناعية، أو الشعر المستعار.

لقد تحدثت غولدن أكثر من مرة أنها لا تؤمن بوجود بورتريه واحد للشخص؛ لذلك فإنها كانت تحاول التقاط دوامة من الصور والهويّات للشخص الواحد عبر الزمن. يمر أبطال صورها بمزاجات مختلفة، ملابس مختلفة، عشاق مختلفين. ونجد في أعمالها سلاسة واضحة لجميع هذه الانتقالات. والعديد من الأشخاص الذين صوّرتهم خاصة في بداية مسيرتها كانوا رجالاً يرتدون ملابس نسائية. كانت تلتقط لحظة الانتقال التي راقبتها من خلال عدستها. والرغبة الجنسية كانت سلسلة في أعمالها أيضًا، كانت أقرب للاتصال والانسجام من التصنيف والاختيار.

وهـذا لا يعنـي أن صورهـا كانـت تتجنـب التقـاط لحظـات الفشـل فـي العلاقـة أو فـي اللحظـة الحميميـة، علـى العكس تمامًـا. وهـذا يجعلنـا نصل إلـى فكـرة مهمـة: إن كان الجنـس علاجًـا للعزلـة، فإنـه أيضًـا مصـدر لهـا، تمامًـا كمـا حـدث لسـكوتي بطـل فيلـم هيتشـكوك *Vertigo*. الرغبـة فـي الامتـلاك، الغيـرة، الهـوس؛ عـدم القـدرة علـى قبـول الرفـض، عـدم الانسـجام أو الخسـارة. وأشـهر صـور غولـدن كان بورتريـه لهـا بعـد أن ضربهـا حبيبهـا بشـكل شـنيع لدرجـة أنهـا أوشـكت علـى فقـد بصرهـا. كان وجههـا مليئًـا بالكدمـات، خاصـة حـول العينيـن، وكانـت بشـرتها تميـل إلـى اللـون البنفسـجي. كانـت تحـدق فـي الكاميـرا، عينًـا لعيـن، دون أن تـدع نفسـها تبـدو كمـا هـي فـي الحقيقـة، لتقـوم بفعـل التذكـر الخـاص بهـا، وتؤرشـف مـا حـدث لهـا فـي قائمـة الأحـداث التـي تـدور بيـن الأجسـاد البشـرية.

رغبتهـا فـي إظهـار مـا حـدث فعـلاً، بغـض النظـر عـن درجـة فظاعتـه، كانـت لهـا جـذور فـي طفولتهـا مثـل ووناروفيتـش الـذي التقـت بـه لأول مـرة عندمـا كانـت تعيـش فـي نيويـورك. كانـت غولـدن قـد نشـأت فـي الضواحـي، فـي بيئـة مـن الصمـت والإنـكار. وعندمـا بلغـت الحاديـة عشـرة، انتحـرت أختهـا فـي سـن الثامنـة عشـرة، بعـد أن اسـتلقت علـى سـكة حديـد خـارج واشـنطن. «لقـد رأيـت الـدور الـذي لعبتـه هويتهـا الجنسـية وإحساسـها بالقمـع فـي تدميرهـا لذاتهـا، لأنـه فـي ذلـك الوقـت، فـي بدايـة السـتينيات، كانـت النسـاء غاضبـات وخائفـات بشـكل لا يمكـن تصـوّره».

ومثـل ووناروفيتـش، اسـتخدمت غولـدن التصويـر كفعـل مقاومـة. وقـد كتبـت لاحقًـا: «لقـد قـررت كفتـاة شـابة أن أتـرك سـجلاً يوثـق

حياتي وخبراتي، حتى لا يتمكن أحد من إعادة كتابته أو إنكاره».
لم يكن كافيًا بالنسبة إليها أن يلتقط الصور؛ كان عليها التأكد من أن هذه الصور سيلاحظها الجميع. في سنة 1990، نشرت مجلة *Interview* محادثة بين ووناروفيتش وغولدن، وكانت هذه المحادثة من إحدى اللحظات الحميمية البالغة في الإلهام بين فنانين اثنين، كان آندي وارهول قد أسس هذه المجلة قبل عقدين من نشرها للوصول إلى لحظة كهذه. وبينما كان ووناروفيتش وغولدن يجلسان في مقهى في نيويورك، يتبادلان النكات حول حجم الكالاماري الذي طلباه، ويكتشفان في ذهول أن الفرق بين عيد ميلاد كل منهما يوم واحد فقط، بدأت المحادثة.. كانت تدور حول العمل، الغضب والعنف، الرغبة الجنسية وهوسهما المشترك بترك مذكرات مكتوبة خلفهما لتوثيق ما جرّياه ومرًّا به.

كان كتاب ووناروفيتش قرب *السكاكين* قد نُشر للتو، وفي نهاية المحادثة سألت غولدن ووناروفيتش: ما العمل الذي يريد له أن يُوثق من أعماله. «أريد للبشر ألا يشعروا بالوحدة، هذا أكثر أمر مليء بالمعنى بالنسبة إليّ. أظن أن جزءًا مهمًا من هذا الكتاب يتحدث عن الألم الذي شعرت به لسنوات طويلة وأنا أؤمن أنني جئت من كوكب آخر. بإمكاننا جميعًا أن نؤثر في بعضنا، فقط ببعض الصراحة والقرب، كي لا نشعر بالوحدة والغربة».

هذا يلخص ما كنت أشعر به تجاه أعماله. كان تعبير ووناروفيتش حقيقيًا وحساسًا جدًا لدرجة أنه أثبت قدرته على شفاء مشاعري تجاه الوحدة: الرغبة في الاعتراف بالفشل أو الحزن، أن تجعل نفسك قريبًا من الآخرين، أن تدرك رغبتك،

غضبك، ألمك، أن تكون حيًا من ناحية عاطفية. الطريقة التي كان يكشف بها نفسه كانت بمثابة علاج للوحدة، ليمحو الإحساس بالاختلاف الذي يأتي من اعتقاد الإنسان بأنه وحيد.

في جميع كتاباته تظهر خطوات للأمام والوراء بين أنواع مختلفة من المواد، بعضها مظلمة ومنحرفة، وبعضها مضيئة مليئة بالحب. لقد امتلك ووناروفيتش قدرة على الانفتاح، كانت جميلة بحدث ذاتها، على الرغم من أنه كان يتساءل أحيانًا إن كان قد فعل شيئًا يختلف عن مجرد إعادة إنتاج القبح الذي رآه في طفولته.

وهناك أيضًا كان إحساسه بالعزلة، التزامه وانجذابه للأشخاص المختلفين، الذين كانوا يقفون وراء الحدود. «لطالما اعتبرت نفسي خفيًا أو غريب المظهر». وكتب ذات مرة: «وهنالك رابطة مسكوت عنها بين الأشخاص اللامنتمين في العالم، الذين لا يُقبَلون بمعايير المجتمع السائدة». وجميع التجارب الجنسية التي مر بها تقريبًا كانت تحتوي على رغبة هائلة موجهة إلى أجساد ورغبات الآخرين، غرابتهم، الأشياء التي يريدون القيام بها.

وإن كنت سأختار مقطعًا واحدًا من كتابه «قرب *السكاكين*» فإنني سأختار هذا المقطع:

> في حبّه، رأيت عمّال المدن الصغيرة وهم يحفرون الأرض وينتجون حفرًا قضى رجال آخرون حياتهم بأكملها وهم يحاولون ردمها. في حبه، رأيت أفلامًا متحركة من صخور البنايات؛ رأيت

يدًا في سجن تسحب الثلج من العتبة. في حبه، رأيت منازل عملاقة بُنيت للتو وسوف تُهدم في البحار المتقلبة عما قريب. *رأيته وهو يحررني من صمت الحياة الداخلية.*

لقد أحببت هذا المقطع، خاصة الجملة الأخيرة. رأيته وهو يحررني من صمت الحياة الداخلية. هذا حلم التجربة الجنسية، أليس كذلك؟ أن تصبح حرًا من سجن الجسد بواسطة الجسد.

5

عوالم الخيال

من الطريف، والمثير للاهتمام أن تحاول خلق حياة في منزل شخص آخر، بين أشيائه وممتلكاته. كان سريري على منصة، يرتفع بثلاث خطوات خشبية، وكان عليّ أن أصعد وأنزل في كل مرة أريد الوصول فيها إلى السرير، مثل بحّار. كانت هنالك نافذة في الشقة يندفع الهواء عبرها من الخارج، وكذلك المحادثات والموسيقى. كان الناس في نيويورك يسكنون ويهجرون هذه الغرف لسنوات طويلة، ليتركوا وراءهم جرارًا من مرطبات الشفاه وأنابيب مراهم الأيدي. كانت المطابخ مليئة بصناديق البسكويت الناقصة وأكياس الشاي التي لم يستخدمها أحد لأشهر طويلة.

خلال النهار، نادرًا ما كنت ألتقي بأحد في البناية، ولكن في الليل كنت أسمع أصوات الأبوب وهي تُفتح وتُغلق، كنت أسمع أصوات خطوات السكّان على بعد أقدام قليلة من سريري. الرجل الذي كان يسكن الشقة المجاورة لشقتي كان دي جيه، وفي أوقات غريبة من النهار والليل كانت أمواج موسيقى الهاوس والتكنو تندفع باتجاه جدران شقتي، لتجعل صدري يهتز بقوة. في الساعة الثانية أو الثالثة صباحًا كانت الحرارة ترتفع في الأنابيب، وقبل الفجر بقليل توقظني أصوات سلّم سيارة الإطفاء التي تغادر محطة إطفاء الشارع الثاني، والتي خسرت ستة أفراد في أحداث الحادي عشر من سبتمبر.

كنت أشعر بأن كل شيء حولي مساميّ، مثل غرفة دون قفل، أو مثل كهف تغمره مياه البحر باستمرار. كان نومي خفيفًا، وغالبًا ما كنت أستيقظ لأتفقد بريدي الإلكتروني ثم أستلقي دون هدف على الأريكة، أراقب السماء وهي تتحول من السواد إلى الزرقة فوق مخارج الطوارئ، وهنالك بنك في الخارج يمكنني رؤيته من النافذة. كان هنالك عرّافة تعيش على مقربة من شقتي، كانت تجلس أمام نافذة غرفتها قرب مجسم لجمجمة، وكانت تشير إليَّ وتحاول لفت انتباهي على الرغم من أنني كنت أرفض وبشدة الإصغاء إليها. لا أريد معلومات خاطئة، لا أريد توقعات بشأن المستقبل، شكرًا. لم أرد معرفة الأشخاص الذين سألتقي بهم أو لن ألتقي بهم، لم أرد معرفة ما ينتظرني.

لقد أصبح من السهل جدًا بالنسبة إليّ رؤية الطريقة التي يختفي بها الناس في المدن الكبيرة، أحيانًا يختفون بينما يسيرون أمامي في الشارع، ليعودوا إلى شققهم بسبب المرض، الحرمان، الاضطراب النفسي أو بسبب نقمة الحزن والخجل المستمر، بسبب عدم مقدرتهم على إقناع أنفسهم باستكشاف العالم. كنت أشعر بالمثل لفترة مؤقتة، ولكن كيف يمكن لإنسان أن يعيش طوال حياته بهذه الطريقة، محاولاً أن يشغل المناطق العمياء في وجود الآخرين، في لحظاتهم الحميمية الصاخبة؟

إن كان بإمكان أحد أن يدعي أنه مر بتجربة كهذه، فإنه هنري دارجر، البوّاب الذي كان يعيش في شيكاغو والذي حقق الشهرة كأكثر فناني العالم «غربة»، هذا المصطلح الذي وُضع ليشير إلى الأشخاص الذين يعيشون على هامش المجتمع، والذين أنتجوا أعمالاً فنية عظيمة دون أن يدرسوا الفن أو تاريخ الفن.

دارجـر، الـذي وُلـد فـي أحيـاء شـيكاغو الفقيـرة سـنة 1892، كان يعيـش علـى الهامـش بالتأكيـد. توفيـت والدتـه بعـد إصابتهـا بحمـى النفـاس عندمـا كان فـي الرابعـة مـن عمـره، بعـد أيـام قليلـة مـن إنجابهـا لأختـه، والتـي تـم تبنيهـا بعـد ذلـك. كان والـد دارجـر مشـلولاً، وفـي عمـر الثامنـة أُرسـل إلـى مدرسـة كاثوليكيـة ثـم إلـى ملجـأ إيلينـوي للأطفـال أصحـاب القـدرات العقليـة الضعيفـة، حيـث تلقّـى خبـر وفـاة والـده. بعـد ذلـك هـرب مـن هـذا الملجـأ وهـو فـي سـن السـابعة عشـرة، وتمكـن مـن إيجـاد عمـل فـي مستشـفى كاثوليكـي فـي المدينـة، حيـث قضـى سـتة عقـود مـن حياتـه يمسـح وينظـف الأرضيـات.

فـي سنة 1932، استأجر غرفـة في الطابق الثاني مـن منـزل يقـع فـي شـارع ويبسـتر 851، فـي منطقـة مليئـة بأفـراد الطبقـة العاملـة. وظـل هنـاك حتـى سـنة 1972، عندمـا أصبـح مريضًـا إلـى درجـة لـم يتمكـن فيهـا مـن الاعتنـاء بنفسـه، ليُرسـل إلـى مركـز القديـس أوغسـطين الكاثوليكـي، والـذي كان والـده قـد توفـي فيـه. وبعـد أن نُقل، قـرر مالـك البنايـة نيثـان ليرنـر التـي كان يسـكنها تنظيـف غرفـة دارجـر التـي تحتـوي علـى أربعيـن عامًـا مـن المخلفـات المتراكمـة. كلّـف نيثـان عامـلاً لتنظيفهـا وطلـب من سـاكن آخـر، ديڤيـد بيرغلونـد، أن يسـاعده فـي إخـراج أكـوام الصحـف، الأحذيـة القديمـة، النظـارات التالفـة والزجاجـات الفارغـة، وجميـع الممتلـكات المختلفـة التـي جمعهـا دارجـر طـوال حياتـه.

وفـي لحظـة مـا خـلال هـذه العمليـة، بـدأ بيرغلونـد باكتشـاف أعمـال فنيـة بإشـعاع خـارق للطبيعـة: جميلـة، مائيـة، ملونـة، تمتـد علـى

امتداد المناظر الطبيعية الخلابة التي رسمها دارجر. كانت هذه اللوحات تشع بعناصر ساحرة ومدهشة، تشبه في ذلك الحكايات الخرافية: سحب بأوجه، مخلوقات بأجنحة تعبر السماء. ولوحات أخرى كانت تشع بمشاهد التعذيب الملونة، والبرك الدموية. عرض بيرغلوند هذه الأعمال على ليرنر ليراها، والذي أدرك قيمتها على الفور.

وخلال الأشهر القليلة القادمة اكتشف بيرغلوند وليرنر مجموعة كبيرة من الأعمال الفنية التي تصل إلى 300 لوحة وآلاف الصفحات المكتوبة. وأغلبها كانت تتحدث عن أمكنة يطلق عليها دارجر اسم «*عوالم الخيال*»، هذه الأمكنة التي عاش فيها دارجر بطريقة أكثر عاطفية وجدية من حياته التي عاشها في شيكاغو. أغلب البشر يعيشون حياة محدودة، ولكن الأمر المذهل بشأن دارجر هو حجم الثراء والتنوع الذي كان يملكه في حياته الداخلية. لقد بدأ بالكتابة عن *عوالم الخيال* بين سنتي 1910 و1912، عندما هرب من الملجأ، ولا أحد يعرف بالضبط المدة التي قضاها وهو يفكر في هذه العوالم. وقد كتب دارجر ما يقارب 15145 صفحة لتصبح في النهاية *عوالم الخيال*، والتي تعدّ الآن أطول عمل روائي في العالم.

وكما يقترح العنوان *عوالم الخيال*، فإن هذا الكتاب يتحدث عن تفاصيل حرب أهلية دموية. تدور أحداثها في كوكب متخيّل، والذي أصبح فيه كوكب الأرض الذي نعيش عليه قمرًا لهذا الكوكب. وكالحرب الأهلية الأمريكية، كانت هذه الحرب تدور بسبب العبودية؛ وبالتحديد عبودية الأطفال. في الحقيقة، الدور

الـذي يقـوم بـه الأطفـال فـي هـذه الحـرب يعـدّ أحـد أكثـر عناصـر عمـل دارجـر إدهاشًـا. وبينمـا كان الرجـال البالغـون يحاربـون علـى الضفـة الأخـرى، كان القـادة الروحيـون للحـرب ضـد الأعـداء، مجموعـة مـن الأخـوات الصغيـرات، غالبًا مـا يظهـرن دون مـلابسـهن، لتظهـر أعضاؤهـن الذكوريـة.

فتيـات ڤيڤـان يحاربـن دون هـوادة. مثـل أبطـال القصـص المصـورة، بإمكانهـن تحمّـل أي قـدر مـن العنـف، وبإمكانهـن تجنّـب كل خطـر، ولكـن الأطفـال الآخريـن ليسـوا محظوظيـن جـدًا. فـي المـواد المكتوبـة والمرسـومة لدارجـر، يبـدو مـن الواضـح أن العوالـم مـكان يمتلـئ بالقسـوة والعنـف، حيـث تُشـنق الفتيـات الصغيـرة ويُنحـرن باسـتمرار بواسـطة عـدة رجـال يرتـدون المـلابس نفسـها. وهـذا الجـزء بالتحديـد مـن عمـل دارجـر الفنـي سـوف يُسـتخدم ضـده لاحقًـا لتوجيـه تهـم السـادية الجنسـية والاسـتمتاع بالأطفـال.

وعلـى مـر السـنوات، كتـب دارجـر روايـة ضخمـة ثانيـة، *بيـت مجنـون: مغامـرات أخـرى فـي شـيكاغـو*، وكتـب كذلـك سـيرته الذاتيـة ومجموعـة مـن اليوميـات. ولكـن بالرغـم مـن إنتاجيتـه الهائلـة فإنـه -علـى مـا يبـدو- لـم يعـرض هـذه الأعمـال علـى أحـد، ولـم يتحـدث عنهـا حتـى، ليُنتجهـا ويحتفـظ بهـا سـرًا فـي غرفتـه. ولهـذا عندمـا ذهـب بيرغلونـد إلـى دارجـر فـي مركـز القديـس أوغسـطين لسـؤاله عـن هـذه الأعمـال، رفـض دارجـر الحديـث معـه عنهـا، وقـال: لقـد تأخـر الوقـت كثيـرًا وطلـب مـن بيرغلونـد أن يتخلّـص مـن هـذه الأعمـال. ولاحقًـا ناقـض دارجـر كلامـه، وقـال إنـه سـيمنحها لمالـك البنايـة التـي كان يسـكن فيهـا ليرنـر.

وعلى كل حال، توفي دارجر في الثالث عشر من إبريل سنة 1973، وقد بلغ من العمر واحدًا وثمانين عامًا، ولم يترك أي توضيح لهذه الأعمال التي أنتجها عبر هذه العقود. وفي ظل غياب كلي للأقرباء والأصدقاء من حوله، عمل ليرنر وزوجته اللذان نشرا أعمال دارجر في الوسط الفني على بيعها للمعارض الفنية والمتاحف.

من النادر جدًا أن يظهر عمل فني عملاق كهذا بانفصال تام عن صانعه، ومن المعقد أن يكون العمل الفني مشوشًا ومقاومًا للتأويل بهذا الشكل. وخلال أربعين سنة منذ وفاة دارجر، كانت النظريات حول نيّاته وشخصيته تتولد بشكل مستمر، وقد تحدث عن هذا الموضوع العديد من مؤرخي الفن الأكاديميين وعلماء النفس والصحفيين. وبالرغم من اختلاف وجهات نظر كل هؤلاء فإنهم جميعًا اعتبروا دارجر فنانًا يعاني من الغربة: ساذج، جاهل، معزول، ومريض نفسيًا. الطبيعة العنيفة التي تتسم بها أعماله جلبت العديد من القراءات والتأويلات المتوهجة. وعبر السنوات، قيل إنه مصاب بمرض انفصام الشخصية، ومرض الانعزال، واقترح أول كاتب لسيرته الذاتية، جون ماكغريغور، أن دارجر كان يملك عقل رجل يستمتع بالأطفال أو عقل قاتل متسلسل.

وبدا لي أن جون في الجزء الثاني من توثيقه حياة دارجر، وضعه في عزلة الجزء الأول منها ليجرده من الكرامة والانسحاب، أو ليتحدث فوق الصوت الذي تمكن من رفعه على الرغم من الظروف. كانت الأشياء التي صنعها دارجر بمثابة قضبان مضيئة لمخاوف وخيالات أشخاص آخرين بشأن العزلة، وآثارها المرضية

المحتملة. في الحقيقة، العديد من الكتب والدراسات التي كُتبت عن دارجر كانت تحاول التركيز على القلق العام المترسب في ثقافتنا والآثار الجانبية للعزلة على الروح، دون التركيز على أثر العزلة على الفنان كإنسان حقيقي، بإمكانه التنفس.

هذه العملية حيرتني كثيرًا، في الحقيقة أصبحت مهووسة بقراءة مذكرات دارجر غير المنشورة تاريخ حياتي. أعيد إنتاج بعض النصوص منها، ولكن ليس بشكل كامل؛ وهذه صورة أخرى من صور التكميم الذي واجهه دارجر، خاصة عندما تعرف العدد الكبير من الدراسات والكتب التي نُشرت لمناقشة وشرح أعماله وحياته.

وبعد القليل من البحث والتنقيب، اكتشفت أن مسودة كتاب دارجر كانت في نيويورك، مع مجموعة من أعماله المكتوبة والعديد من رسوماته، وكل هذا ينتمي إلى مجموعة اشتراها متحف الفن الأمريكي من ليرنر في التسعينيات. رفعت طلبًا إلى مسؤولة المتحف إن كانت ستسمح لي بالاطلاع على هذه المجموعة، ومنحتني صلاحية الذهاب إلى المتحف وتفقد المجموعة لمدة أسبوع كامل، وهي أطول مدة يمكن السماح بها، وهكذا بدأت بقراءة كلماته دون شرح أو تأويل، هذه الكلمات التي استخدمها ليسجل بها وجوده وحياته في هذا العالم.

***

كان الأرشيف في الطابق الثالث من بناية عملاقة قرب جسر مانهاتن، قرب متاهة من الممرات البيضاء. ويشمل هذا الطابق أيضًا متجرًا للمجسمات التي سوف تُباع لاحقًا، وهكذا كنت أجلس في المتحف وأستخدم طاولة بينما أنا محاطة بحديقة حيوان مندثرة من مجسمات الحيوانات الخشبية المكسوّة بأقمشة بيضاء، وبين

هـذه الحيوانـات فيـل وزرافـة. كانـت مذكـرات دارجـر مغلفـة بالجلـد، وكانـت ممزقـة عنـد الزوايـا. بـدأت مذكراتـه بعـدد مـن الصفحـات المقتبسـة مـن الإنجيل. وأخيـرًا فـي الصفحـة رقـم 39: *تاريـخ حياتـي. هنـري جوزيـف دارجـر* (دارجاريوس)؛ كُتب سـنة 1968، عندمـا تقاعـد، وكان يملـك الوقـت الكافـي للجلـوس والانهمـاك فـي الكتابـة.

لا يسـتطيع أي كاتـب أو فنـان أن يمتلـك صوتـه وأسـلوبه الخـاص بشـكل مفاجـئ ولحظـي، ولكـن دارجـر تمكـن مـن فعـل ذلـك. كان أسـلوب دارجـر دقيقًـا، متحذلقًـا، طريفًـا، وجافًـا جـدًا. وهكـذا بـدأت مذكراتـه: «فـي شـهر إبريـل فـي اليـوم الثانـي عشـر، فـي سـنة 1892، مـن أي يـوم أسـبوع لـم يسـبق لـي معرفتـه، ولـم يخبرنـي بـه أحـد، ولـم أبحـث عـن المعلومـة مـن الأسـاس». الغريـب بشـأن هـذه الجملـة أنـه يبـدو أن بعـض الكلمـات مفقـودة، وعلـى القـارئ أن يسـتنتج أن هـذا تاريـخ ولادة دارجـر. هـذه الحادثـة الطفيفـة، بالتأكيـد، كانـت بمثابـة الرسـالة للقـارئ لتحذيـره، وإخبـاره أنـه علـى وشـك الدخـول فـي عالـم ملـيء بالثغـرات التـي سـوف يتركهـا راوي الحكايـة.

كانـت مذكـرات دارجـر عـن طفولتـه المبكـرة كانـت أكثـر لطفًـا ممـا تخيلـت، ربمـا كان هـذا بسـبب تجاهلـه مـوت والدتـه، وتركيـزه علـى علاقتـه بوالـده. كانـت عائلتـه فقيـرة نعـم ولكـن حياتهـم لـم تخلُ مـن المتعـة قـط، علـى الرغـم مـن أن هنـري كان يحمـل مسـؤولية ثقيلـة التـي يحملهـا أي طفـل يُصـاب والـداه بالمـرض فـي سـن مبكـرة. «كان والـدي خياطًـا، كان طيبًـا وسـهل المعشـر. أوه كـم هـي رائعـة القهـوة التـي كان يصنعهـا عـن طريـق التسـخين!».

كانـت نظرتـه إلـى طفولتـه مثيـرة للاهتمـام.. لـم يكـن هنالـك حديـث بصيغـة الجمـع، بـل كان يتصـرف وكأنـه المعتـدي ثـم الحامـي

لمن هم أكثر ضعفًا منه. هذه العدوانية التي كان يتحلى بها، حسب استنتاجه، كانت بسبب عدم وجود أخ له، وبسبب رحيل أخته حين تم تبنيها في سن مبكرة. «لم أعرفها ولم أرها، ولم أعرف اسمها حتى». أغلب هذه التفاصيل عُرضت في مذكراته عندما كان يتحدث عن كونه لئيمًا في طفولته، وعن دفعه طفلاً يبلغ من العمر سنتين ليسقط على الأرض ويبكي.. كان هذا أحد الدوافع التي جعلت المهتمين يبنون نظرياتهم حول كون دارجر ساديًا أو مختلاً عقليًا. ولكن مَن منّا لم يمارس بعض العدوانية تجاه قريب أو طفل في المدرسة عندما كنّا صغارًا؟ عليك فقط أن تجلس قرب منتزه يلعب فيه الأطفال لنصف ساعة حتى تدرك إلى أي درجة يمكن للأطفال أن يكونوا عنيفين فيما بينهم.

ولاحقًا، حدث تغيّر ما. لقد بدأ دارجر بالإحساس بحنانٍ تجاه الأطفال، وسوف يستمر معه هذا الشعور طوال حياته. «وكان الأطفال الرضع كل شيء بالنسبة إليّ، أحبهم أكثر من العالم بأسره. أدللهم وألاطفهم. في ذلك الوقت أي طفل أكبر منهم أو حتى فتى بالغ يتجرأ بالاعتداء عليهم أو مضايقتهم بأي شكل من الأشكال». هذا النوع من الجمل كان الدافع وراء ارتفاع الشكوك تجاه ميول دارجر على الرغم من أن دارجر كان بالتأكيد يرى نفسه مدافعًا عن براءة الأطفال، عن ضعفهم واحتماليّة تعرض أي شخص لهم بالأذى.

كانت سيرة الفتى التي تُروى في تلك الصفحات، تتحدث عن فتى ذكي وعنيد، يرفض التراكيب التي يعيش فيها الكبار بطريقة غير

منطقيـة. كان ذكيًـا وكان سـابقًا لعمـره، وقـد تمكـن مـن اكتشـاف خطـأ الطـرق التـي كان يسـتخدمها الكبـار وقتهـا لتعليمـه، لدرجـة أنـه شـرح ذات مـرة لمعلمـه الطـرق التـي كان فيهـا مؤرخـو الحـرب الأهليـة يناقضـون روايـات بعضهـم. ولكـن علـى الرغـم مـن ذكائـه لـم يكـن دارجـر ذكيًـا فـي المدرسـة، بسـبب أنـه كان يصـدر أصواتًـا غريبـة مـن أنفـه وفمـه وحلقـه.

كان يتوقـع مـن زملائـه أن يندهشـوا مـن سـلوكه، ولكنهـم كانـوا مسـتائين منـه ووصفـوه بأنـه مجنـون، مختـل عقليًـا، وحتـى أنهـم حاولـوا ضربـه. كان لدارجـر عـادة أخـرى غريبـة، لقـد كان يلقـي بيـده اليسـرى، «ليتظاهـر وكأن الثلـج يتسـاقط». اعتقـد الجميـع مـن حولـه أنـه مجنـون، ولذلـك توقـف عـن القيـام بهـذه العـادة إلا عندمـا يكـون وحـده.

فـي ذلـك الوقـت، كان والـده قـد سـلَّم رعايتـه للراهبـات فـي الملجـأ، المـكان الـذي كرهـه كثيـرًا لدرجـة أنـه كان يفكـر بالهـرب منـه، فقـط لـو تمكـن مـن معرفـة طريقـة أخـرى للنجـاة فـي مـكان آخـر، لقـد كان يبلـغ مـن العمـر ثمانـي سـنوات. وعلـى الرغـم مـن قـدرة هـذا الطفـل علـى القيـام بواجباتـه فإنـه كان حساسًـا تجـاه حاجتـه إلـى الحمايـة مـن البالغيـن. كان والـده وجدتـه يزورانـه، ولكـن لـم تكـن لـه أي فرصـة للعـودة إلـى المنـزل معهمـا.

فـي سـنته الأخيـرة فـي الملجـأ، أُخـذ لرؤيـة الطبيـب عـدة مـرات بسـبب عادتـه الغريبـة، والـذي أخبـره بـأن قلبـه ليـس فـي مكانـه الصحيـح. «أيـن كان يفتـرض بقلبـي أن يكـون؟» كتـب فـي مذكراتـه بشـكل سـاخر، «فـي معدتـي؟ وعلـى الرغـم مـن هـذا لـم أتلقَّ أي نـوع مـن العنايـة الطبيـة». وبـدلاً مـن الاهتمـام بـه، أُرسـل إلـى مـكان آخـر للأطفـال المصابيـن بمشـكلات عقليـة. وكان دارجـر حانقًـا جـدًا

حتى بعد مرور عقود طويلة على هذه الحادثة. «أنا طفل مختل؟ لقد كنت أعرف أكثر من كل من كان يسكن ذلك المكان».

في آخر الكتب التي صدرت للحديث عن سيرة دارجر الذاتية، لخّص جيم إليدج الموقف القانوني بالأدلة والإثباتات ليشير إلى الظروف المروعة التي كان يواجهها الأطفال في ذلك الملجأ، حيث كانوا يتعرضون للاغتصاب والضرب وحتى القتل، ولكن لم يذكر دارجر أيًا من هذه القصص المروعة في مذكراته التي كتبها بنفسه. «كان المكان مرضيًا بعض الأحيان وفي بعض الأحيان كان العكس»، قال في مذكراته: ثم «أخيرًا تمكنت من الإعجاب بهذا المكان». وهذا لا يعني بالتأكيد أنه لم يُعرَّض للعنف أو الأذى. قد تكون هذه النغمة الهادئة في الوصف دلالة على تبلّد الإحساس الذي وصل إليه، بسبب الطبقات الكثيرة من العزلة، الصمت، الخوف والشعور بالعار. ربما كان هذا خاطئًا أيضًا. ولقد نوقش هذا الغياب كثيرًا؛ وأصبح الأمر أشبه برغبة عارمة في ملء الفراغات التي تركها هنري دارجر في قصته. لقد كان ذلك المكان عنيفًا؛ وكان دارجر هناك: هاتان الحقيقتان اللتان نعرفهما، وهذه هي حدود المعلوم بالنسبة إلينا.

وهنا أيضًا علي أن أقول شيئًا عن الوقت: كما حدث مع ديفيد وونارويتش في مذكراته عن طفولته، كان الإحساس بالوقت في مذكرات دارجر ضبابيًا وغير مؤكد. هنالك العديد من الجمل الشبيهة بقوله: «لا أستطيع تذكر عدد السنوات التي عشتها مع والدي» أو «أعتقد أنني كنت في الملجأ لسبعة أعوام». هذا التردد المؤقت كان نتيجة العديد من الانتقالات والقليل من

التوضيحات التي قدمت له عندما كان طفلاً، ونتيجة أيضًا غياب الأب أو الأم، وغياب دورهما الذي يتمثل في ترتيب ذاكرة الطفل بإعادة إخبارهم بقصصهم كي تترسخ لديهم. بالنسبة إلى هنري، لم يكن لديه أحد يساعده على التذكّر في طفولته. كان العالم الذي عاش فيه عبارة عن مكان تحدث فيه الأشياء لك دون تحذير ودون أي أدنى قدرة على توقع الأحداث في المستقبل.

وعندما أصبح مراهقًا، علِم هنري أن والده قد توفي، وأنه كان بشكل كامل تحت رحمة هذا الملجأ، وأنه لم يعد يملك عائلة. «لم أبك ولم أذرف الدموع». كتب دارجر: «لقد كنت أملك ذلك النوع من الحزن العميق. ربما كان من الأفضل لي أن أبكي. كنت أشعر بذلك الحزن العميق لأسابيع، وبسببه كنت في حالة قبيحة، لدرجة أن كل من حولي كان يتجنبني، لقد كانوا يشعرون بالخوف مني ... وفي بداية حزني كنت نادرًا ما أتناول الطعام، ولم أكن صديقًا لأحد». خسارة تليها خسارة، ليتسبب ذلك في انسحاب يليه انسحاب.

وكالوقت، يبدو موضوع المنزل أو الوطن مصدرًا للتشويش. وفي ذلك المكان، كان الفتيان الأكبر سنًا يقضون فترة الصيف في العمل في الحقول. كان هنري يحب العمل، ولكنه كان يكره ترك الملجأ. «لقد كنت أحبه أكثر من المزرعة، ولكني كنت أحب العمل هناك، ولكن الملجأ كان بمثابة منزلي». تكرار كلمة «لكن» كانت إحدى الطرق التي يستخدمها لإشعال التناقض الموجود في أفكاره.

في الحقيقة، وبالرغم من استمتاعه بوجبات الطعام التي كانت تُقدم في المزرعة، وحبه للعمل في الحقل واعتقاده أن

العائلة المسؤولة عن المزرعة كانت طيبة جدًا بحسب وصفه فإنه حاول الهرب أكثر من مرة. فشلت أولى محاولاته عندما قُبض عليه بواسطة راعي بقر المزرعة، والذي قيّد يديه وجعله يجري خلف الحصان، هذا المشهد الذي جُسّد بشكل كرتوني في الفيلم الوثائقي الذي عملت عليه جيسيكا يو، والذي كان يتحدث عن حياة دارجر. من الصعب العثور على طريقة بصرية أكثر قسوة وفظاعة من هذه لتصوير قلة الحيلة والضعف الذي عشته في حياتك، لقد ضُربت وسُحبت بواسطة قوة أكبر منك.

وقد حاول دارجر الهرب مرة ثانية، عندما اندس في قطار لشحن البضائع إلى شيكاغو. وبعد عاصفة مخيفة سلّم دارجر نفسه للشرطة. «ما الذي جعلني أهرب؟» سأل نفسه في مذكراته، وأجاب: «احتجاجي على إرسالي من الملجأ إلى المصحة، لقد أردت البقاء في الملجأ، إنه بمثابة المنزل بالنسبة إليّ».

***

في استراحات الغداء التي كنت آخذها، كنت معتادة على المشي قرب النهر والجلوس هناك. وكنت أستمع إلى صراخ الأطفال الذين يلعبون بالقرب. وكانت كلمات دارجر تتكرر في رأسي، بينما كنت جالسة هناك. «لقد كان بمثابة المنزل بالنسبة إلي». هذه الجملة تتقاطع مع مشكلات أساسية في دراسات الوحدة: سؤال التعلّق. نظرية التعلّق التي تم العمل عليها في خمسينيات وستينيات القرن الماضي بواسطة المحلل النفسي البريطاني جون بولبي وبواسطة الطبيبة النفسية ميري آينسورث. تقترح هذه النظرية أن الأطفال يحتاجون إلى تشكيل تعلق عاطفي

في بداية حياتهم، هذه العملية سوف تساهم في تطورهم العاطفي والاجتماعي لاحقًا، وإن أُحدث أي ضرر في هذه العملية فإن عواقبها ستكون دائمة.

قد يكون هذا أقرب إلى المنطق الآن، ولكن في زمن دارجر كانت المتطلبات التي تُوفّر للأطفال هي بيئة خالية من الجراثيم وطعام لتناوله. بل إضافة إلى ذلك كان الاعتقاد السائد يتجه إلى أن الحنان والاهتمام المبالغ به بإمكانه أن يفسد الطفل.

بالنسبة إلى الأذن المعاصرة، قد يكون هذا جنونًا محضًا، ولكنه كان يتكئ على رغبة حقيقية في تحسين قدرة الطفل على النجاة. في القرن التاسع عشر كانت معدلات وفاة الأطفال مرتفعة جدًا، خاصة في المؤسسات العامة كالمستشفيات ودور الأيتام. وبعد فهم الطريقة التي كانت تنتشر بها الجراثيم، كانت أفضل طرق الاهتمام بالأطفال هي الحفاظ على أقل قدر ممكن من الاتصال الجسدي، عن طريق إبقاء المسافات بين الأسرّة والحد من التواصل مع الأهل، الموظفين، والمرضى الآخرين قدر الإمكان. ومع أن هذا أدى إلى خفض معدل الأمراض المنتقلة بشكل كبير، إلا أنه أدى أيضًا إلى عواقب أخرى، واستغرق الأمر عدة عقود حتى فُهمت جيّدًا.

وفي ظل هذه الظروف العقيمة الجديدة، فشل الأطفال في النمو والتعلم. كانوا يتمتعون بصحة جيدة، ولكنهم كانوا معزولين دون لمسة حانية، وكانوا يمرون بعدة انتكاسات من الحزن، الغضب، اليأس، حتى ينتهي بهم الأمر أخيرًا بقبول واقعهم. كان هؤلاء الأطفال قساة ومؤدبين، لا مبالين ومتحفظين عاطفيًا، كان سلوكهم

يجعل من السهل تركهم وتجاهلهم، ليكونوا ضحية للوحدة والعزلة.

في تلك الفترة كان علم النفس في مهده، وأغلب الممارسين له كانوا ينكرون وجود مشكلة لدى أولئك الأطفال. كان هذا عصر عالم النفس السلوكي ب. ف. سكينر، والذي كان يعتقد أنه يجب تربية الرضع في صناديق، كي تتم حمايتهم من تلوث الأمهات، وكان أيضًا عصر جون واتسون، رئيس الجمعية الأمريكية النفسية، والذي كان يناقش فكرة وضع المواليد في مخيمات معقّمة، وفقًا للمبادئ العلمية، وإبعادهم تمامًا عن أهاليهم.

وبالرغم من هذا فقد كان هنالك عدد من الأطباء النفسيين في أمريكا وأوروبا، من بينهم بولبي، آينسورث، ريني شبيتز وهاري هارلو، الذين آمنوا أن هؤلاء الأطفال كانوا يعانون من الوحدة، وكانوا بحاجة إلى الحب.. بالتحديد إلى الإحساس الجسدي الحاني من شخص معين يهتم بهم بشكل مستمر. وبدأ هؤلاء الأطباء بإجراء الأبحاث في المستشفيات ودور الأيتام، ولكن هذه الأبحاث واجهت عدة صعوبات لأنها كانت محدودة وقابلة للتشكيك بها. وبعدها قام هاري هارلو بتجربته الشهيرة سيئة السمعة على القردة في نهاية الخمسينيات ليثبت بعد ذلك قضية الحب.

وأي شخص يشاهد الصور لهذه القردة في تجربة هارلو وهي تلتصق بالنماذج التي صنعها سوف يدرك أن هذه تجارب مروعة، أُجريت في ظروف علمية صعبة وظروف أخلاقية مثيرة للاشمئزاز. كان تغيير الطريقة التي يعامل بها الأطفال قضية مهمة لدى هارلو؛ وبالنسبة إليه كانت القردة مجرد ثمن بسيط، ضرر جانبي يمكن تحمله كي يربح معركة أكبر. ومثل بولبي،

كان يحاول أن يثبت الأهمية الحتمية للحب والاتصال الاجتماعي. العديد من النتائج التي توصل إليها تتفق مع دراسات الوحدة الحديثة، خاصةً فكرة أن الوحدة تؤدي إلى تدهور في التطور الاجتماعي، ثم إلى الرفض والإقصاء.

في أول تجاربه حول التعلّق، والتي أجراها في جامعة ويسكونسون سنة 1957، فصل قردة رضيعة عن أمهاتها، ووضع لها مجموعة من البدائل الصناعية، أحدها مكسوة بقطعة قماشية والأخرى كانت غير مكسوة. وكان هنالك أيضًا قارورة من الحليب مثبتة على صدر الدمية غير المكسوة. وحسب النظريات التي كانت مسيطرة على تلك الفترة، من المفترض على القردة الرضيعة أن تذهب نحو مصدر الطعام والشراب، ولكن النتيجة كانت أن القردة الرضيعة اتجهت نحو الدمى القماشية، لتتشبث بها سواء كان لديها حليب أم لا، وكانت تذهب بسرعة إلى الدمى الأخرى لتشرب الحليب ثم تعود بسرعة.

ثم درس هارلو ردود أفعال القردة الرضيعة لأنواع مختلفة من القلق، ومنح مجموعة منها دمية من أسلاك، ومنح مجموعة أخرى دمية من قماش، ثم أدخل دمية صغيرة لكلب ينبح ويحمل طبلة صغيرة يضرب عليها. فكانت النتيجة: كانت القردة الموجودة بالقرب من الدمية المصنوعة من أسلاك أكثر قلقًا وخوفًا من القردة التي كانت بالقرب من الدمية القماشية.

هذه النتائج تتفق مع نتائج أبحاث ماري آينسورث التي أجرتها لاحقًا في بداية ستينيات القرن الماضي لتكتشف قدرة الأطفال

علـى تحمـل الضغـط النفسـي أو المواقـف الخطـرة، والتـي أطلقـت عليهـا اسـم (*Strange Situatio Procedure*). كانـت آينسـورث هـي التـي جـاءت بالتصنيـف الـذي مـا زال يُسـتخدم حتـى الآن، ليكـوّن الفـرق بيـن التعلـق الآمـن والتعلـق غيـر الآمـن. وفـي التعلـق غيـر الآمـن قـد يكـون الطفـل قلقًـا بسـبب غيـاب الأم، ويظهـر مشـاعره عبـر الغضـب، الرغبـة فـي التواصـل، وقـد يتصـرف الطفـل فـي حالـة أخـرى بشـكل معاكـس، بميلـه لإخفـاء مشـاعر الخـوف والحـزن.

كل هـذه التجـارب تُظهـر الحاجـة الشـديدة التـي يشـعر بهـا الأطفـال إلـى شـخص يتعلقـون بـه. وعلـى الرغـم مـن هـذا لـم يكـن هارلـو مقتنعًـا بنتائجـه. ولذلـك؛ فقـد صمّـم تجربـة جديـدة أطلـق عليهـا اسـم «*الأمهـات المتوحشـات*». وصنـع أربـع أمهـات متوحشـات، كانـت كل منهـن تملـك جسـدًا قماشـيًا مريحًـا، وفـي الوقـت نفسـه كان لديهـن مسـامير نحاسـية، وقـدرة علـى بـث شـحنات كهربائيـة، وبالرغـم مـن الألـم الـذي كانـت تعانيـه القـردة الرضيعـة فإنهـا كانـت تعـود فـي كل مـرة إلـى الأم القماشيّة، باسـتعداد تـام لمواجهـة الألـم، فقـط للحصـول علـى الألفـة والحـب، والقـدرة علـى احتضـان الأم.

كانـت صـورة هـذه الأمهـات التـي صنعهـا هارلـو هـي التـي خطـرت لـي عندمـا قـرأت نـص دارجـر عـن حبـه للملجـأ. الحقيقـة الكئيبـة التـي توصـل لهـا هارلـو فـي تجربتـه تكشـف لنـا أن حاجـة الطفـل إلـى الاهتمـام تتفـوق علـى قدرتـه علـى حمايـة نفسـه: هـذه اللحظـة التـي نـدرك فيهـا سـبب رغبـة الطفـل فـي البقـاء مـع أهلـه حتـى لـو كانـوا يعاملونـه بقسـوة. «لا أسـتطيع أن أقـول إن كنـت أشـعر بالأسـف لأننـي هربـت مـن المزرعـة أم لا، ولكنـي متأكـد الآن مـن أننـي كنـت غبيًـا

حين أقدمت على فعل كهذا» لقد كتب دارجر هذه الجملة في مذكراته. «كانت حياتي أشبه بالجنة هنا. هل تعتقد أنني كنت مغفلاً بما يكفي للتفكير في الهرب من الجنة؟» جنة: مكان كان الأطفال فيه في تلك الفترة يتلقون أنواع الضرب والإهانة.

ولكن الأمهات المتوحشات لم تكنْ التجربة العلمية الوحيدة التي قام بها هارلو، والتي تتقاطع مع عنصر مهم من حياة دارجر. في نهاية ستينيات القرن الماضي، وبعد أن فاز هارلو بالميدالية الوطنية للعلم، ركَّز على الأطفال الذين لا يتواصلون اجتماعيًا أبدًا، لأنه أصبح على معرفة وإدراك بأن التعلق بالأم وحده لا يكفي لإنتاج إنسان ناضج من الناحية الاجتماعية والعاطفية، وأن الأمر يتطلب فسيفساء من العلاقات الاجتماعية. لقد أراد هارلو أن يفهم دور العلاقات الاجتماعية في تطور الطفل، وأراد أن يفهم النتيجة المحتملة لتجربة الانعزال القسري الذي يمر به بعض الأطفال.

في الجولة الأولى من تجاربه المروعة التي كانت تتعلق بالعزلة، وضع هارلو قردة رضيعة في سجون انفرادية، بعضها لشهر، وبعضها لستة أشهر وبعضها الآخر لسنة كاملة. حتى القردة التي قضت أقصر فترة ممكنة في السجن خرجت من سجونها وهي مضطربة عاطفيًا، بينما تلك التي قضت سنة بأكملها أصبحت غير قادرة على الاكتشاف أو بناء العلاقات الجنسية، وكانت تقوم بسلسلة من التصرفات المتكررة: التجمّع، اللعق. وكانت هذه المجموعة من القردة عنيفة أو منسحبة؛ وكانت تلعق أصابعها، وتتوقف وتتصنّم لفترات طويلة. مرة أخرى، تذكرت هنري دارجر:

الطريقة التي كان يصدر بها الأصوات في المدرسة، الحركات المتكررة التي كان يقوم بها بيده اليسرى.

أراد هارلو أن يرى ما سيحدث لو قُدّمت هذه القردة التي تم عزلها إلى مجموعة طبيعية من القردة. كانت النتائج مدمّرة. وعندما وُضعت القردة جميعها في مكان واحد، عُرّضت القردة التي مرت بتجربة العزلة لمختلف أنواع التسلط والأذى، وبعضها تهجّم على الآخرين وفق ما يسميه هارلو «الاعتداءات الانتحارية». كان الأمر سيئًا جدًا لدرجة أنه توجب إعادة القردة المعزولة للعزل من جديد حتى لا تُعرَّض للقتل. في كتاب هارلو، *النموذج البشري*، الفصل الذي يناقش هذه التجارب كان عنوانه «جحيم الوحدة».

لو كانت هذه النتائج محصورة على القردة فقط لكان الأمر مختلفًا، ولكن البشر كائنات اجتماعية أيضًا، ونحن نميل لاستبعاد الأفراد الذين لا ينتمون إلى مجموعاتنا. الأفراد الذين لا يملكون الطلاقة الاجتماعية، الذين لم يسبق لهم أن تلقوا الحب الكافي الذي يمكنهم من الاندماج مع غيرهم، (بإمكاننا تذكر ڤاليري سولاناس، التي خرجت للتو من السجن، ثم كان الغرباء يحتقرونها في الشارع مباشرة). بالنسبة إليّ كان هذا أكثر عنصر مزعج في عمل هارلو: اكتشافه أنه بعد تجربة العزلة التي يمر بها الفرد فإنه سوف يعمل مع المجتمع للحفاظ على الانفصال التام بينهما.

وهنالك دراسة أخرى حديثة، تختص بالأطفال الذين يُعرَّضون للتسلّط والعنف من زملائهم، تقترح هذه الدراسة أن ضحايا هذا التسلط عادة ما يكونون أكثر الأطفال عنفًا أو أكثرهم قلقًا

وانسحابًا. وللأسف هذه هي السلوكيات التي تنشأ من التعلق غير الآمن أو من تجربة عزلة في عمر مبكر. وهذا يعني أن الأطفال الذين مروا بتجارب تعلّق مريرة هم الأكثر عرضة للرفض من زملائهم، وبهذا فإنهم يؤسسون لأنماط الوحدة والانسحاب والتي سوف تستمر معهم حتى حياتهم البالغة.

هذا النمط يظهر أيضًا في حياة دارجر. الخسارات التي عانى منها في طفولته هي بالضبط التي تكفي لتدمير التعلّق، وتوليد الوحدة المرضيّة. وما سيحدث لاحقًا هو سلسلة تقليدية من فرط الحركة، والنمو المتزايد للدفاع عن الذات والشك في الآخرين، هذه الأعراض المذكورة في مذكراته بشكل واضح. كان يتذكر بعض الجدالات التي خاضها مع أشخاص في ماضيه، بعد أن خدعوه أو خيّبوا أمله. «أكره كل مَن يتهمني، وكنت أرغب في قتل هؤلاء، ولكني لم أجرؤ. لم أكن صديقًا لهم، وأنا عدوهم الآن، حتى لو كانوا موتى». هذا الاقتباس يشير إلى شخص لا يملك أي مرونة اجتماعية، شخص عُرِّض للكثير من الاعتداء والسخرية، وكان حبيسًا لدائرته الدفاعية الذاتية المليئة بالشك وعدم الثقة التي تتبع أي تجربة من العزلة الاجتماعية.

ولكن الجزء الذي يغفله البحث النفسي في موضوع العزلة، هو دور المجتمع في طرد واستبعاد هؤلاء الأفراد الغرباء. وهذا هو المحرك الآخر للوحدة، وهو السبب الذي يجعل بعض الأفراد –الضعفاء والمحتاجين إلى التواصل– يجدون أنفسهم على عتبة المجتمع، أو ربما خارجه تمامًا.

بعد تمكن دارجر من العودة إلى شيكاغو ليستقر فيها طوال حياته، تمكن من العثور على عمل في المستشفيات الكاثوليكية للمدينة. وعمله كعامل نظافة كان صعبًا: أيام طويلة، لا إجازات، ولا راحة إلا في ظهيرة يوم الأحد – كانت هذه تجربة معروفة لدى الكثيرين في تلك الفترة وفي سنوات الكساد الشهيرة. واستمر دارجر في هذا العمل لأربعة وخمسين عامًا، حاول خلالها لمرة واحدة أن يتقدّم إلى الجيش ورُفض بسبب ضعف نظره ليعود بعد ذلك إلى عمله دون انقطاع. وطوال تلك الفترة كانت مهماته محدودة جدًا: تقشير البطاطا، غسل الأباريق والأطباق في المطبخ شديد الحرارة، والذي كان يصل إلى درجات مرتفعة من الحرارة في صيف شيكاغو لدرجة أن دارجر كان مريضًا لعدة أيام بسبب ذلك. وأسوأ مهمة كان عليه القيام بها هي أخذ القمامة لحرقها، خاصة في فصل الشتاء، ووقتها كان غالبًا ما يصاب بنوبات من البرد والمرض.

السر الذي جعل دارجر يتحمل هذه السنوات المريرة، كان وجود صديق مميز، يدعى ويلي (كما كتبه دارجر في مذكراته مع أن اسمه كان ويليام) شلويدير، هذا الصديق الذي كان دارجر يزوره كل مساء في سنوات عمله. لا يتحدث دارجر عن كيفية التقائه بويلي، الذي كان يعمل حارسًا ليليًا في المدينة، ومع الوقت أصبحت علاقتهما قوية لدرجة أن دارجر تعرّف على أفراد عائلة ويلي جميعهم: أخواته، أبناء وبنات إخوته. أنشؤوا جميعهم ناديًا سريًا أطلقوا عليه اسم مجتمع غيميني. كان هدف هذا النادي حماية الأطفال، وقد أنتج دارجر العديد من الأعمال الفنية

كخدمة لأفكار هذا النادي، وهذا يقلل من احتمالية عدم اطلاع أحد على أعماله في حياته.

في سنة 1956، توفيت والدة ويلي، فباع المنزل وانتقل للعيش مع أخته كاثرين في سان أنتونيو، حيث توفي هو أيضًا بعدها بثلاثة أعوام بسبب الإنفلونزا الآسيوية. «الخامس من شهر مايو» كتب دارجر: «ومنذ أن حدث ذلك، بقيت وحدي تمامًا. ولم أقترب من أي شخص آخر». لم يسمح له عمله بالذهاب وحضور جنازة صديقه، وبعد ذلك لم يتمكن من إيجاد كاثرين على الرغم من أنه كان يعتقد أنها ذهبت إلى المكسيك.

بعد عدة أيام من قراءتي حادثة موت ويلي في مذكرات دارجر، كنت قد وجدت مجلدًا يحتوي على عدد من المراسلات —ملاحظات مقتضبة إلى الراهبين والجيران في أغلبها— وعثرت فيه على رسالة من دارجر إلى كاثرين. كانت تحمل تاريخ الأول من يونيو 1959 وبدأت بتعبير رسمي عن الحزن. *صديقتي العزيزة الآنسة كاثرين، بالتأكيد لم أكن أشعر بأنني على ما يرام، الخبر الحزين جدًا، صديقي العزيز بيل، توفي في الثاني من مايو، أشعر بأنني ضائع في فضاء فارغ.*

ثم كان هنالك مقطع طويل عن مكالمة هاتفية لم يُرد عليها، هويات غير صحيحة، هنري آخر في مطبخ العمل. «لماذا لم تتصلي على هاتفي المنزلي؟» سألها بشكل يائس. «كنت سأعرف بالخبر، وربما كنت سآتي إلى الجنازة». لأنه كان مريضًا ولم يصله الخبر إلا بعد ثلاثة أيام. كان يعتذر لها لأنه لم يكتب لها بشكل عاجل «لأنني كنت مضطربًا بسبب خبر وفاته. لقد كان أخًا بالنسبة إليّ. لا شيء مهم بالنسبة إليّ الآن، وسوف *أ*عيش

هنا نوعي الخاص من الحياة». لقد عبّر دارجر عن أمله في أن تصلها تعازيه، وأضاف: «من الصعب تقبّل الخسارة. إنها بالتأكيد بالنسبة إليّ كخسارة كل شيء كنت أملكه».

كانت الرسالة مختومة بختم «رجيع». كانت كاثرين قد اختفت تمامًا. وبعد هذه الخسارة، لم يتعرّف دارجر على أحد. وبدلاً من الأصدقاء، أصبحت حياته غير مأهولة على الإطلاق، وربما كان هذا ما يعنيه عندما قال: سوف أعيش هنا نوعي الخاص من الحياة. وبعد سنوات قليلة، في نوفمبر من سنة 1963، تقاعد دارجر من عمله في المستشفى، وقد بلغ من العمر واحدًا وسبعين عامًا، وكانت قدماه تؤلماه بشكل متصاعد، وكان يعاني من آلام شديدة لم يستطع الوقوف بسببها. وكان يعاني من ألم في جنبه أيضًا، لدرجة أنه كان يلعن بغضب لساعات عندما يجلس على الكرسي من شدة الألم. قد يعتقد البعض أن التقاعد كان مريحًا بالنسبة إلى دارجر، ولكنه قال إنه كره الحياة الكسولة، وانعدام المهام التي بإمكانه أن يملأ بها الأيام الفارغة. وراح يذهب إلى نفايات الحي ليبحث فيها عن المخلفات المفيدة، خاصة الأحذية الرجالية القديمة.

وحسب شهادات جيرانه كان دارجر يتحدث إلى نفسه كثيرًا في غرفته: أحيانا كان يستذكر محادثات من ماضيه مع أشخاص قد عرفهم في السابق، وكان يغير لهجته وطريقة كلامه كي يؤدي كل دور وكأنه شخصية مستقلة.

تاريخ حياتي لم يكن معنيًا تمامًا في هذه الفترة من حياة دارجر، لأنه في الصفحة رقم 206 من أصل 5084 صفحة يحدث انتقال جذري من كتابة سيرته الذاتية إلى سرد قصة طويلة وهائلة عن إعصار يدعى *سويتي باي* (*فطيرة حلوة*) والضرر

الهائل الذي سببه هذا الإعصار. أما إن كنا سنبحث عن إحساس حقيقي عن فترة تقاعده فإننا نحصل على هذا من يوميات كان يكتبها بشكل مستمر في نهاية حياته. كانت يومياته متكررة وضيقة ولا تتحدث إلا عن ملامح بسيطة لحياته. «السبت، الثاني عشر من إبريل. عيد ميلادي. إنه يشبه يوم الجمعة. تاريخ حياة. لا نوبات غضب». «الأحد، السابع والعشرون من إبريل سنة 1969. كتلتان من القمامة. سندويش هوت دوغ. شعرت بأنني تعيس من البرد. ذهبت إلى السرير مبكرًا في الظهيرة». «الأربعاء، الثلاثون من إبريل سنة 1969. ما زلت في السرير لقد أصبت بالبرد. برد اليوم والليلة أشد سوءًا. لقد أنهكني. لا توجد كتل قمامة. لا يوجد تاريخ حياة».

ولا عجب في أن القسيس توماس، في كنيسة القديس فينست لاحظ دارجر قائلاً، «لقد كان أكثر عجزًا مما كنت أتوقع». لم يكن لديه أي أصدقاء أو نشاطات اجتماعية خارج الكنيسة. صحيح أنه تفاعل أحيانًا مع جيرانه، وهنالك بعض الرسائل في أرشيفه تُظهر أنه قد طلب بعض المساعدة من جاره ديفيد بيرغلوند: مساعدة بشأن السلّم، طلب بعض هدايا الكريسمس منه. وكان بيرغلوند وزوجته قد اهتمّا بهنري عندما كان مريضًا على الرغم من أن هنري لم يذكر هذا في يومياته. ولكن بعيدًا عن هذا التواصل الذي حدث بينه وبين جيرانه، كان هنالك غياب كبير للتواصل الإنساني في حياته، بالإضافة إلى قدر كبير من المشاعر الداخلية التي كان يشعر بها، والتي كانت تتمثل في الغضب بالتحديد.

اليوميات الأخيرة التي سجلها دارجر كانت في نهاية شهر ديسمبر من سنة 1971. توقف دارجر عن الكتابة لفترة، وأصيب بعدوى في العين، والتي تطلبت عملية جراحية لعلاجها. وخلال فترة الشفاء لم يجرؤ على الخروج، وكان في سريره طوال الوقت، ليمارس الكسل الذي كان يشمئز منه. ويبدو عليه أنه يشعر بالتعاسة والخوف. «لقد حظيت بكريسمس تعيس جدًا. لم يسبق لي أن حظيت بكريسمس جيد في حياتي» ويضيف: «أنا أشعر بالمرارة، ولحسن الحظ لا أشعر بالرغبة في الانتقام». ولكن ماذا سيخبئ المستقبل له. «وحده الله يعلم. كانت هذه السنة سيئة جدًا. أتمنى ألا تتكرر». وكانت كلماته الأخيرة «كيف سيكون القادم؟» تبعها بشرطة – ليعبر عن التوقف والتعليق.

***

كان مكتبي في قسم الأرشيف يقابل مجموعة من الأرفف المعدنية. وعليها كان 114 صندوقًا بدرجات مختلفة من البرتقالي والرمادي. بدت عليها الرتابة والعملية، واكتشفت لاحقًا أنها كانت تحتوي على أدلة على حياة دارجر السريّة: ذاته كفنان، صانع العوالم، هوية لم يذكرها إلا بشكل عابر في تاريخ حياته. («لأجل الأمر الأكثر سوءًا أنا فنان، ولطالما كنت فنانًا. والآن، لا أستطيع الوقوف حتى لأرسم أعلى اللوحة بسبب ألم ركبتي».)

كفنان، كان دارجر قد تعلم كل شيء معتمدًا على نفسه. على الرغم من أنه كان يملك موهبة رائعة في القدرة على اختيار الألوان، ولطالما فعل ذلك في طفولته، فإنه آمنَ تمامًا بعدم قدرته على الرسم. العديد من الفنانين كانوا يشعرون بعدم الراحة عند

استخدام أيديهم بشكل حر على الصفحة. وأحيانا يكون هذا الشعور نابعًا من رغبة في تجنب الحتمية، وقد قال دوشامب عن عمل عشوائي ذات مرة: «لقد تشكّلت النية قبل كل شيء من نسيان اليد». هذه الرغبة ظهرت أيضًا في أعمال وارهول، والذي على الرغم من أنه كان موهوبًا بشكل بالغ في الرسم باليد فإنه قد أراد أن يمحو آثار يده تمامًا، ليفضل عمليات النسخ بواسطة الآلة، خاصة بواسطة طباعة الشاشة الحريرية. وهنالك فنانون آخرون شككوا في قدراتهم. في كل مرة كان وونناروفيتش يتعرض للسؤال عن بداياته كفنان، كان جوابه بأنه اعتاد أن يجمع الصور في طفولته -مناظر المحيط، أو صور الكواكب الأخرى وهي تدور في أفلاكها- وأنه كان يقدمها لزملائه في المدرسة على أنها أعماله فعلاً. وفي النهاية، واجهته إحدى الفتيات وتحدّته أن يرسم مستخدمًا يده أمامها. وكانت المفاجأة أنه تمكن من فعلها، ومنذ تلك اللحظة تخلص من قلقه وخوفه بشأن عدم قدرته على الرسم الحر.

لم يكن دارجر يعاني من هذا الخوف، ولكنه مثل وارهول وجد طرقًا للتحايل على الرسم، ليمارس متعته في خلق الفن من خلال قطع حقيقية من العالم. كيف تمكن من فعل هذا: رسم لوحة بعد لوحة دون تدريب، وهو يعمل في وظيفة شاقة ولا يملك إلا قدرًا محدودًا من الموارد؟ المسؤول عن أرشيف دارجر في المعرض كان فنانًا أيضًا، وبينما كان يقدم لي الصناديق التي أردت أن أتفحصها كان يشرح لي مسيرة دارجر، الطريقة المؤلمة والشاقة التي تمكن من خلالها أن يطور ويصقل مهاراته الفنيّة.

بدأ دارجر بصور جاهزة، وكان يلونها ويستخدم الطلاء فوقها، ليضيف بعض القبعات أو الأزياء للشخوص الموجودة في الصور. ثم بدأ بالعمل على فن الكولاج، ليقص الصور من الصحف والمجلات وليلصقها في تراكيب كانت تزداد تعقيدًا في كل مرحلة من عمله. ولكن مشكلة هذه التقنية تكمن في أن كل صورة يمكن استخدامها مرة واحدة فقط، وهذا يعني أن عليه إيجاد العديد من مصادر المواد الخام بشكل مستمر، وكان يبحث عن هذه المصادر في المستشفى أو في حاوية القمامة. لقد كانت هذه طريقة تستهلك كل مصادره وكانت محبطة أيضًا، خاصة عندما يجب عليه أن يضحي بصورة ورقية عزيزة عليه فقط كي يُنشئ لوحة واحدة، أو أحيانًا سيناريو واحدًا داخل لوحة.

ومن هنا بدأ دارجر بعملية النسخ. وبالنسخ، تمكن دارجر من تحرير العنصر في الصورة من سياقه القديم ليستخدمه لعدد غير محدود من المرات، وليدخله عن طريق ورق الكربون في عدد متنوع من المشاهد. كانت هذه طريقة اقتصاديّة، عملية، وذكية، مكّنت دارجر من تملّك الصورة بشكل سحري على الرغم من أنه لم يتمكن من تملكها عندما كان يستخدم المقص، ولكي ينقلها من مكانها الأصلي إلى مكانها الجديد في اللوحة. كانت إحدى أحب الصور إليه صورة لطفلة كئيبة تحمل دلوًا وإصبعها في فمها. ويتكرر وجودها كثيرًا في لوحاته، وقد استخدمها لوصف البؤس والعزلة.

كانت هنالك آلاف المصادر للصور في مجلدات عديدة امتلكها دارجر. لقد شهدت هذه الصور على حب دارجر وهوسه بالثقافة الشهيرة، وذكرني هذا بآندي وارهول، لأن دارجر استخدم المبدأ

ذاته في أخذ وتقديم الأشياء العادية في الفن. وبغض النظر عن كل الشائعات التي كانت تدور حول سلوك دارجر الغريب والمتوتر، إلا أنه أثبت من خلال مجلداته أنه حريص جدًا على ترتيب مواده ومصادره، ليؤسس مجموعات مقسمة حسب ثيمات: للغيوم والفتيات، لصور الحرب الأهلية، للفتيان، للرجال، للفراشات، للكوارث، كل هذه العناصر كانت المكونات الأساسية للعوالم التي خلقها دارجر. كان دارجر قد خزنها في مجلدات ومظروفات متسخة، وكانت معنونة بحذر: «صور الأطفال والنباتات»، «الغيوم»، «صور خاصة لفتاة منحنية بعصى، وصور أخرى لفتاة تقفز مرعوبة»، «فتاة بإصبع أسفل الذقن». حتى أنه قسّم الصور إلى مجموعات، منها التي سوف تُرسم مرة واحدة، ومنها التي سوف تُرسم مرات عديدة.

وأصبح عمل دارجر أكثر تعقيدًا عندما اكتشف سنة 1944 أنه يستطيع أن يأخذ الصور من الصحف والمجلات ويكبّر حجمها في محل قرب بيته عن طريقة تقنية التحميض. نقلت هذه التقنية عمله الفني بشكل هائل، لتسمح له بالعبث بمقياس اللوحة، وليحرر المشاهد عن طريق استخدام المقدمة والخلفية، ليخلق طبقات تتحرك وتتحسر.

كان أحد صناديقه في المعرض مليئًا بالمظروفات، وفي كل منها نسخة أصلية، نسخة من فيلم التصوير، وكذلك نسخة من الصورة بعد التكبير. وعثرت أيضًا على إيصال المبلغ الذي دفعه دارجر مقابل هذه العملية، كانت المبالغ التي يدفعها تتراوح بين (5) دولارات و (4) دولارات و (3.5) دولار، ولكن راتب دارجر لم

يتجاوز 3000 دولار سنويًا، وعندما تقاعد كان يعيش على مبلغ أقل من هذا بكثير. لا شيء أكثر وضوحًا فيما يتعلق بأولويات دارجر من المبالغ التي كان ينفقها على فنه. كان يتناول النقانق على الغداء، وكان يتوسل من جيرانه أن يمنحوه بعض الصابون، ولكن 246 صورة مكبرة للأطفال، الغيوم، الأزهار، الجنود، الأعاصير والحرائق، فقط كي يتمكن من إدخال الجمال والدمار إلى عالمه الخيالي.

طوال الوقت الذي كنت أتصفح فيه أرشيف أعمال دارجر، كنت أعلم أن هنالك لوحة ورائي، مغطاة بالأوراق. كانت ضخمة، طولها على الأقل اثنا عشر قدمًا، ومن الصعب علي تخيّل كيف تمكّن دارجر من تخزينها، أو حتى العمل عليها في غرفته الصغيرة والمزدحمة. وفي يومي الأخير في العرض، طلبت من مسؤول المعرض أن يسمح لي برؤيتها، فأزاح الأوراق عنها ورأيتها.

لقد كانت مصنوعة من مواد مختلفة: ألوان مائية، قلم رصاص، نسخ كربونية وبعض الكولاج. وكُتبَ تعليق بخط اليد على ورقة بيضاء صغيرة: *هذا المشهد يُظهر المذبحة المروعة التي كانت مستمرة قبل وصول المخلوقات المجنّحة من السماء. وصلت هذه المخلوقات بسرعة لدرجة أن أولئك المتعلقين بالأشجار أو الأخشاب، أو أولئك الهاربين تمكنوا من النجاة من القتلة الأشرار أو أنقذوا، ووصلوا إلى بر الأمان والحماية.*

ومثل العديد من لوحات دارجر، تظهر هذه اللوحة مشهدًا ريفيًا خشبيًا وملونًا بتناسق جميل للون الأخضر. كانت هنالك

نخلة، شجرة بعنب كبير يتدلى، شجرة تفاح، شجرة شاحبة. وفي المقدمة هنالك مجموعة من الأزهار، تنتشر من بقعة مليئة بالزعفران، والتي كانت تتفتح كرؤوس الأفاعي من أسفل اللوحة.

جميع هذه الأشجار أثمرت ثمارًا غريبة. وكان هنالك مجموعة من الفتيات المقيدات إلى تلك الأشجار، ومجموعة أخرى معلقة بالأشجار، وأخرى تهرب من جيش من الجنود الذين يرتدون أزياء موحدة وبعض رعاة البقر؛ أحدهم على ظهر حصان، والبقية يتقدمون عبر الحشائش. بعض الفتيات كنّ عاريات، خاصة اللواتي كنّ في الأشجار على الرغم من أن أغلبهن تمكنّ من إبقاء جواربهن وأحذيتهن وشعورهن مربوطة بشرائط. وعدد من الفراشات الملونة تجوب بحرية حولهن، عبر سماء وردية وحمراء.

الفتاة التي تحمل الدلو كانت في الخلف، ترتدي اللون الوردي، إصبعها في فمها: «علي أن أوقف هذا» قالت لنفسها، «ولكن كيف سأتمكن من فعل هذا وحدي؟» ليست وحدها من تتحدث. هذه لوحة لفظية بشكل مكثف جدًا. «بإمكاننا فقط أن نحصل على القليل منه. سيهرب الآخرون. سوف نرسل بإشارة إلى أصدقائنا في السماء» تقول فتاة من أقصى يسار اللوحة. «لنذهب إلى القَتَلَة» ترد صديقتها. اثنان من رعاة البقر يتجادلان بالقرب ويصرخان: «إنها ملكي. لن أدعها أبدًا»، «اتركها، إنها الفتاة التي يجب علي أن أشنقها. فتاتك قد هربت». ويتصارع الاثنان على الحبل، ويختفي الحبل للأعلى، لفرع غير مرئي. ومن الجهة الأخرى فتاة معلّقة عارية ولكنها ترتدي جوارب زرقاء وحذاءً أزرق.

وقفت أمام اللوحة وقتًا طويلاً، وكنت أكتب ملاحظات مفصلة عن الألوان والمواضع. الأبعاد الثلاثية التي تحققت بجعل نصف

كل وجه/جسد بلون وردي غامق. خطوط مرسومة لتقسيم اللون الباهت من الأسود. حنجرة محطمة لفتاة، شعر أحمر ووجه بنفسجي فاتح، فستان بنفسجي غامق يميل إلى السواد بلون الجوارب. تضرب أقدامها، ركبتها ويدها بين الأشجار والزهور. لون أصفر فاتح مع أشرطة بيضاء.

كنت أشعر بالدوار. كان هنالك سنجاب على الشجرة، عنب يتدلى من الشجرة. محاولة الاستيلاء على التفاصيل كانت طريقة أستخدمها لمقاومة الأثر الهائل لهذه اللوحة، عنفها المنظّم والموسيقي، الطريقة التي تدعو بها التأويل وتقاومه في الوقت ذاته. جندي أشقر أمسك بفتاتين، واحدة في كل قبضة. كان زي الجندي يحتوي على أزرار ذهبية وكانت عيناه الزرقاوان تنظران إلى المسافة، منفصلاً بشكل كامل عن الفعل الذي يقوم به جسده.

كان الألم في كل مكان في اللوحة على الرغم من أنه ليس من الممكن للجميع إدراك هذا الألم. في الحقيقة، لقد كانت هذه اللوحة تحقيقًا عميقًا في ثلاثة أنواع من التحديق: تحديق العذاب، تحديق التعاطف، وتحديق الانفصال: شهادة للألم والرعب على أوجه متعددة. كان من الصعب تحديد أكثر الأوجه إثارة للقلق، أوجه الفتيات المعذبات أو الأوجه الفارغة، أو أوجه الرجال الخشبيين الذين لم يفهموا أنهم كانوا يولدون الألم، أو ربما لم يكترثوا؛ الذين لم يتمكنوا من إدراك الأذى الذي كانوا يحدثونه لجسد آخر، لكائن حساس آخر. كانت النتيجة فوضوية، مجموعة من الأطراف والأفواه والرؤوس، تنتشر في مشهد من

عـدم المبـالاة، الأرض الخصبـة التـي تنبـت كل الحـروب.

مـاذا كان يفعل دارجـر وحيـدًا فـي غرفتـه كل هـذه السـنوات؟ قـد تتمكن مـن رسـم شـيء كهـذا مـرة واحـدة، ولكـن تخيـل أن تقـوم بهـذا الفعل مـرة بعـد أخـرى، لتكرّس حياتـك فـي تحليـل العنـف والضعـف وجميـع احتمالاتهمـا. كيـف يمكـن للإنسـان أن يسـتوعب كل هـذا، العمـل الـذي لـم يصنـع مـن الأسـاس ليـرى النـور؟ ولأشـهر كنـت أجمـع آراء النقـاد والأشـخاص الذيـن عرفـوا دارجـر. كان أحـد هـذه الآراء لـه تأثيـر كبيـر علـي. كان هـذا الـرأي مـن كتـاب جـون ماكغريغـور، الـذي كان نتيجـة سـنوات مـن البحـث المخلـص. كانـت هنالـك بعـض الآراء التي لـم أسـتطع تقبلهـا فـي الكتـاب. لقـد أراد جـون أن يحطـم الفكـرة القائلـة بـأن دارجـر كان فنانًـا عـن وعـي منـه، وأنـه كان فنانًـا مـن الأسـاس، وقـال بأنـه شـخص مختـل عقليًـا، وكان عملـه مجـرد عـرض لمرضـه العقلـي، لا معنـى لـه تمامًـا كحركـة اليـد التـي كان يقـوم بهـا عندمـا كان طفـلاً.

«هـذا النهر الأبدي من الكلمات والصور» كتب ماكغريغور:

> ... لقـد وُلـدت هـذه مـن عقلـه تمامًـا كالفضـلات التـي كان يفرزهـا جسـده. كتـب دارجـر بسـبب الضـرورة الداخليـة التـي يقتضيهـا عقلـه... لـم تصـل رؤيتهـا قَطُّ بسـبب حريـة اختيـاره الإبداعـي أو حتـى بسـبب نيتـه فـي الخلـق. إن منتجاتـه الكتابيـة والفنيـة ليسـت إلا تعبيـرًا مباشـرًا وغيـر قابـل للتفـادي لحالتـه العقليـة الغريبـة وغيـر الطبيعيـة. الأسـلوب

الشخصي المميز الذي نلحظه في كتاباته نتج بسبب حالة الشذوذ النفسي الذي كان حاضرًا طوال حياته.

كان من الصعب علي أن أتقبل هذا الرأي بعد أن رأيت محتويات أرشيف دارجر: مجلدات كاملة شاهدة على القرارات الإبداعية التي اتخذها دارجر للخيارات والمشكلات التي حلّها، على الرغم من أنني لو لم أقرأ أي شيء لديفيد ووناروفيتش لكنت سأتقبل هذا الرأي، ولكن قصة دارجر تبدو مختلفة إن كنت على علم بقصة ووناروفيتش، وإن كنت على علم بمشكلات العنف والاستغلال، الفقر والآثار المحبطة للعار. كان ووناروفيتش قد نذر نفسه بشجاعة لعمله الفني، ولكن الأشياء التي قالها عن نفسه، عن دوافعه ونيّاته، لها العديد من التطبيقات الأخرى. على الأقل، على هذه الأشياء أن تجعلنا نتساءل ونطرق باب الطبقات الاجتماعية والقوة في أعمال فنان مسحوق ومنبوذ من المجتمع.

لا يمكننا أن نفكر في دارجر أو سولاناس، دون أن نفكر أيضًا في الضرر الذي يحدثه المجتمع في الأفراد: الدور الذي تلعبه العائلات، المدارس، الحكومات في حياة أي إنسان وفي تجربته مع العزلة. ليس فقط من الخطأ افتراض أنه بإمكان المرض العقلي أن يفسّر كل ما قام به دارجر؛ ولكنه أمر غير مقبول من ناحية أخلاقية، إنه فعل قاسٍ جدًا. أحد أكثر الأشياء حزنًا في أعماله هو إعلان استقلالية الطفل الذي كتبه للعوالم. ومن بين الحقوق التي اختارها: «اللعب، السعادة، الحلم، الحق في

النـوم الطبيعـي فـي الليـل، الحـق فـي التعليـم، لعلنـا نصـل إلـى فـرص متسـاوية لتطويـر كل مـا فينـا مـن عقـول وقلـوب».

مـا الحقـوق التـي حصـل عليهـا دارجـر فـي طفولتـه مـن هـذه؟ الحـق الـذي ذكـره، والـذي جعلنـي أتأثـر جـدًا: «الحـق فـي التعليـم». لقـد دل هـذا علـى القسـوة وعـدم الاهتمـام الـذي مـر بـه دارجـر فـي طفولتـه. يمكنـك تحطيـم شـخص دون اللجـوء إلـى صـور العنـف فـي عوالـم دارجـر؛ يمكنـك سـحق آمالـه وأحلامـه، يمكنـك إضاعـة موهبتـه، رفـض تدريبـه أو تعليمـه أو تنميـة عقلـه، وحبسـه فـي العمـل، دون اهتمـام أو أمـل، وفـرض كل القيـود عليـه. مـن العجيـب أن دارجـر -علـى الرغـم مـن كل هـذا- تمكّـن مـن خلـق الكثيـر، وتـرك خلفـه العديـد مـن الآثـار المضيئـة.

مـا رآه ماكغريغـور فـي أعمـال دارجـر كان رغبـة جنسـية لا تقـاوم فـي التسـبب بالألـم. لقـد آمـن أن تعريـف دارجـر يلخّـص فـي أنـه كان مـن الرجـال الذيـن يخنقـون وينحـرون الفتيـات الصغيـرات. واسـتنتج نقـاد آخـرون قيامـه بتذكـر مشـاهد مـن طفولتـه المريـرة. ربمـا كان هـذان الرأيـان صحيحيـن، لأنـه مـن النـادر جـدًا أن تظهـر نتائـج معقـدة كهـذه بسـبب دافـع واحـد فقـط. وفـي الوقـت نفسـه، هـذا ينفـي احتماليـة أن يكـون دارجـر قـد تمكـن مـن القيـام ببحـث وتحقيـق واعٍ لثيمـة العنـف: مـا معنـى أن نعانـي، وهـل يمكـن لأي شـخص أن يـدرك فعـلاً العالـم الداخلـي لشـخص آخـر.

بالنسـبة لـي، كانـت أعمـال دارجـر نتيجـة لبحـث شـخص حشـد كل مـا بوسـعه لينظـر مـرة بعـد أخـرى إلـى الأشـكال المختلفـة للضـرر

الذي يُحدَث في العالم. نُظر إلى هذه الفرضية بشكل جدي لأول مرة سنة 2001، عندما وُضعت لوحات دارجر للعرض مع أعمال للأخوين تشابمان وغويا، لتُطرح فكرة أن أعمال دارجر جزء من تاريخ الفن تناقش وتتخيل الأبعاد الممكنة لثيمة العنف وليست عبارة عن أعمال دخيلة ابتكرها رجل مجنون.

عندما كنت في أرشيف أعمال دارجر، كانت هنالك عدة أخبار في البلاد تتحدث عن حوادث الاعتداء على الأطفال، وعن العنف بين الجيران، وصور جثث القتلى: كل هذه العناصر هي العناصر التي شكّلت عوالم دارجر، القدرة على الوصول إلى القسوة والعنف لا يبدو أن لها نهاية. في الحقيقة، إن نظرنا إلى أعمال دارجر من زاوية معينة فإنه يمكننا أن نلاحظ أنها لم تكن أعمالاً خيالية بل مبنية على أحداث واقعية تمامًا: من الصحف والإعلانات؛ الجزء المرغوب والمثير للاشمئزاز أيضًا من عالمنا الاجتماعي. ثقافة النظر بطريقة جنسية للفتيات الصغيرات، ثقافة الرجال المسلحين. لقد فكّر دارجر بوضع هاتين الصورتين في مكان واحد ليدعهما تتفاعلان بشكل حر.

***

بعد عدة أسابيع من زيارتي الأرشيف، سافرت إلى شيكاغو في رحلة قصيرة كي أرى نسخة طبق الأصل من غرفة دارجر في شارع ويبستر، في متحف الفن الغريب. لقد كانت الغرفة أصغر مما توقعت، وفُصلت عن الزوار بحبل قرمزي. كنت أظن أن المسؤول عن المعرض سوف يظل طوال الوقت معي كي يراقبني، ولكنه فك لي الشريط الفاصل وذهب وتركني وحيدة هناك.

كانت الغرفة مظلمة جدًا. وكان كل شيء مغطى بمسحوق أسود، ربما كان غبار الفحم. كانت الجدران مطلية بلون بني زيتي ومغطاة بصور دارجر، والعديد من صور فتيات فيفيان. كان هنالك العديد من حزم الكتب والمجلات، صناديق من الأمواس الحادة، فرش، أزرار، أقلام، ألوان. ولكن ما جذب انتباهي فعلاً أمران اثنان: طاولة مرتفعة عليها أقلام تلوين، والعديد من هذه الأقلام مصممة للأطفال، وسلة غسيل مليئة بكرات الصوف البنية والفضية.مكتبة .. سُر مَن قرأ

الأشخاص الذين يقومون بالاكتناز القهري (الاحتفاظ بالعديد من الأشياء التي لا يحتاجون إليها) غالبًا ما يكونون معزولين عن المجتمع. وقد يتسبب هذا الفعل في العزلة، وأحيانًا يكون طريقة تُستخدم للشعور بالألفة داخل العزلة. في أحد المواقع الإلكترونية لأمراض العزلة، عثرت على نقاش بهذا الخصوص، حيث عبر أحدهم عن الرغبة بشكل جميل، لقد كتب: «نعم، غالبًا ما تكون مشكلة بالنسبة لي وأنا لست متأكدًا من إن كنت أحوّل الأشياء إلى أشخاص أم لا، ولكني أميل إلى تكوين شعور غريب بالولاء لهذه الأشياء ويصبح من الصعب علي التخلص منها».

شيء يشبه هذا كان يحدث مع دارجر، وأيضًا علينا ألا ننسى معاناته مع الفقر: حيث عليه أن يحافظ على أكبر قدر ممكن من الموارد، وعليه أيضًا أن يحسن إدارة المكان الصغير الذي يعيش فيه. وبغض النظر عن عدم نظافة الغرفة، وعن صور فتيات فيفيان، لم تكن الغرفة تبدو وكأنها تنتمي إلى شخص مجنون. كانت غرفة شخص فقير، مبدع ويجيد استخدام موارده، شخص يعتمد على

نفسه بشكل كامل، ويعلم أنه لن يحصل على أي شيء من أي شخص، وعليه أن يحصل على موارده من حاويات القمامة في المدينة.

كان يستخدم أقلام الرصاص ويعيد بريها بطريقة تجعله يستخدمها حتى آخر إنش متبقٍ فيها. كان يجمع الربطات المطاطية وصناديق الشوكولاتة القديمة. مشكلات المساحة كانت كبيرة بالنسبة إلى دارجر. والمؤثرات التي كانت تحيط به كانت أيضًا تحيط بالمصورة (التي كانت تعمل طوال عمرها كمربية منزلية) فيفيان ماير. لقد عملت فيفيان في عزلة، ولم تُظهر صورها لأحد، ولم تذهب لتحميض أفلامها حتى في أغلب الأحيان. في السبعينيات من عمرها، أُجبرت على الذهاب إلى المستشفى، ولم تتمكن من دفع ثمن مساحة التخزين التي كانت تضع فيها كل ممتلكاتها. وكما يحدث عادة في هذه الحالات، فُرّغ محتوى مساحة التخزين، وعُرض للبيع في مزاد لتقع أعمال فيفيان في يد اثنين من جامعي القطع الفنية. حُمّضت ١٥ ألف صورة من صورها، ثم عُرضت وبيعت مثل أعمال دارجر، واستمرت أسعارها بالصعود. وأُنتج فيلمان وثائقيان عنها عن طريق تسجيل المقابلات مع العائلات التي عملت لها فيفيان في السابق.

كان هؤلاء الأشخاص كلهم يتحدثون في المقابلات عن هوسها بجمع الأشياء. وأنا أشاهد الفيلم الوثائقي، كنت أشعر بأن ردود أفعالهم متعلقة بشكل جزئي بالمال والمكانة الاجتماعية؛ عن مَن يحق له الملكية، وماذا يحدث عندما يتملك الأفراد عددًا يفوق ما هو مسموح لهم بامتلاكه في الظروف العادية. بالنسبة لي إن طُلب مني أن أضع كل ما أملكه في غرفة صغيرة في بيت أحدهم، قد أبدو وكأني أعاني من الاكتناز القهري أيضًا. وبالرغم

مـن أنـه لا الفقـر الشـديد ولا الغنـى الفاحـش بإمكانـه أن يحصـن أحدًا مـن الرغبـة فـي امتـلاك العديـد مـن الأشياء، فمـن السـخيف اقتـراح أن دارجـر لـم يُعـرَّض للضـرر النفسـي بسـبب ماضيـه، ولـم يكـن ضحيـة لفجـوة صنعـت بينـه وبيـن العالـم الخارجـي. كان أحـد أكثـر الأشـياء غرابـة، والتـي وجدتهـا فـي الأرشـيف عبـارة عـن مفكـرة متوسـطة الحجـم وكانـت تحـت عنـوان «توقعـات، يونيـو 1911 – ديسـمبر 1917». بـدت وكأنهـا دفتـر للحسـابات، بأسـطر عموديـة ورديـة. وأدركـت أنهـا كانـت عبـارة عـن رغبـة مـن دارجـر بإحـداث تغييـرات فـي العالـم الحقيقـي عـن طريـق التهديـد باسـتخدام العنـف فـي *عوالـم الخيـال*. كانـت هـذه التهديـدات تخـص مجموعـة مـن النصـوص والصـور المفقـودة، والتـي إن لـم يعيدوهـا فسـتكون العواقـب وخيمـة فـي حـرب دارجـر المتخيّلـة.

بـدأت التهديـدات عندمـا فَقَـدَ دارجـر صـورة فوتوغرافيـة مـن صحيفـة لطفـل مقتـول، إلسـي پاروبيـك. بعـد إدراكـه لهـذه الخسـارة الكارثيـة، بـدأ دارجـر بحملتـه ضـد المسـيحية. بعـض اعتراضاتـه كانـت فـي العالـم الحقيقـي فـي شـيكاغو – برفضـه، علـى سـبيل المثـال، الذهـاب إلـى الكنيسـة لأربـع سـنوات كاملـة. وأغلـب صراعاتـه دارت فـي *عوالـم الخيـال*. كان يرسـل شـخوصًا خياليـة تشـبهه إلـى الحـرب مثـل اللـواء هنـري جوزيـف دارجـر. والأسـوأ مـن هـذا، فقـد رفـع درجـة المنافسـة فـي الحـرب بجعـل الأعـداء ينتصـرون فـي معركـة بعـد أخـرى، ويقتلـون آلاف الأطفـال، ويشـرحون أجسـادهم، حتـى أصبحـت أرض المعركـة مغطـاة بالأعضـاء البشـرية.

كان دارجـر يقـوم بـكل شـيء فـي عوالمـه كـي يجـذب انتبـاه المقـدس، ليثبـت أنـه علـى الأقـل هنالـك مَـن يهتـم لأمـره أو علـى الأقـل يلاحـظ

وجوده، ويدرك أنه مهم ومؤثر. ليس من السهل التوصل إلى معاني أعمال دارجر، ليس لأنها مليئة بالعنف المبالغ فيه فقط، ولكن لأنه لم يضع حدودًا واضحة بين العالم الحقيقي والخيالي، وأصبحت أشعر بأن العالمين قد اندمجا بشكل غريب. هل كانت الحرب في العالم الخيالي طريقة للسماح للعنف بالتدفق دون أذية أي بشر حقيقيين؟ وإن كان هذا صحيحًا، سوف يقترح هذا أنه مكان خيالي آمن. وفي الجهة الأخرى، هل يدل كتاب التهديدات على إيمان عميق لدى دارجر بأن ما حدث في عوالمه الخيالية يتم حسبانه في الكون بشكل كامل؛ وأنه بإمكانه أن يستبدل المسيحية؟

أظن أن الاحتمال الأخير هو الأقرب إلى الصواب، بسبب ملف كتبه دارجر سنة 1930 على ورقة بيضاء، كتب شيئًا أشبه ما يكون بمقابلة لنفسه تتعلق بمسألة رفض طلبه لتبني طفل على الرغم من أنه كان يدعو ويتوسل لثلاث عشرة سنة. لقد كان من الواضح من أسئلته أنه لم يقم بأي خطوة عملية لتحقيق رغبته في التبني. وكان يدعو ويصلي كي يحدث الأمر دون تدخل منه. وهذا بالتأكيد ليس فعل شخص عاقل. لقد كان فعل شخص لا يستطيع فهم الطريقة الصحيحة لسير الأمور في العالم، القدرة على التفريق بين الداخلي والخارجي، بين الذات والآخر، بين المتخيل والحقيقي. وفي الوقت نفسه يبدو الأمر معقولاً جدًا لشخص معزول بشكل كامل عن العالم أن يبني كونه الخاص، ليملأه بالشخصيات القوية، التي تحمل مشاعر وعواطف مضطربة – الحزن والشوق، الغضب الشديد.

هل من الممكن اعتبار عملية خلق *عوالم الخيال* بواسطة دارجر عملية صحية وحاجة ملحة كان من مصلحته أن يقوم بها،

طريقة للاحتواء والتحكم في اضطرابه؟ لم أتوقف عن التفكير في الطريقة التي أنهى بها دارجر مذكراته، تاريخ حياته، عندما تحدث إلى آلاف الصفحات عن الدمار الذي حدث بسبب إعصار. وللوصول إلى فهم هذا الإعصار، علي الإشارة إلى المحللة النفسية ميلاني كلاين، والتي كانت في سنة 1963، بينما كان هارلو يعزل القردة في سجون انفرادية، نشرت بحثًا لها بعنوان «عن الإحساس بالوحدة». وفي هذا البحث، طبقت نظرياتها الخاصة بتطور الغرور وأثره على الوحدة، خاصة «الإحساس بالوحدة بصرف النظر عن الظروف المحيطة بالفرد».

لقد آمنت كلاين بأن الوحدة ليست مجرد رغبة في مصدر خارجي للحب، ولكنها أيضًا تجربة اكتمال، ووصفتها بأنها «حالة غير ممكنة من الكمال الداخلي». لقد كانت غير ممكنة بشكل جزئي لأنها مبنية على الحب المفقود، على وجود مَن يفهمك دون الحاجة إلى استخدام الكلمات، ولأن المشهد الداخلي لأي فرد سيبقى قابلاً للمساومة إلى درجة ما مقابل الأشياء الفانية، للخيالات غير المدمجة للدمار واليأس.

في نموذج كلاين يتطور غرور الطفولة ليصبح مسيطرًا بواسطة ميكانيزمات وطرق الفصل، ليجزئ دوافعه إلى جيدة وسيئة وليظهرها إلى العالم، وليقسمه أيضًا إلى عناصر جيدة وسيئة. ينشأ هذا التقسيم من الرغبة في الشعور بالأمان، للحفاظ على الغرور الجيد من دوافع التدمير. في ظروف مثالية، يتجه الرضيع إلى التكامل، ولكن الظروف ليست مثالية دائمًا للعملية المؤلمة لإعادة لمّ شمل دوافع الحب والكره. الغرور الضعيف أو

المحطم لا يمكنه أن يقوم بعملية التكامل، لأنه يخشى أن يُغمرَ بمشاعر مدمرة، والتي تهدد الأشياء الجيدة.

وأن يجد الفرد نفسه عالقًا في مرحلة أسمتها كلاين بجنون العظمة الفصامي (والذي يعدّ مرحلة طبيعية من مراحل تطور ونمو الطفل) يعني أن يخوض تجاربه في العالم على أنها قطع لا يمكن التوفيق بينها، وأن يجد نفسه عبارة عن فتات. وفي بعض أكثر الحالات تعبيرًا عن جنون العظمة كانفصام الشخصية، لتصبح بعض الأجزاء الأساسية المكونة للفرد ضائعة أو مهشمة أو غير مرغوب فيها أو محتقرة. تكتب كلاين:

> ... من المفترض أن الوحدة تنبع من القناعة التي تتمثل في أنه لا يوجد شخص أو مجموعة يمكن الانتماء إليها. هذه القناعة بعدم الانتماء قد يكون لها معنى أكثر عمقًا. ومهما كان التكامل والاندماج الذي يتبع هذه القناعة، فإنه لا يستطيع إزالة الشعور بأن عدة أجزاء من ذات الفرد ليست متاحة لأنها قد فُقدت ولا يمكن استعادتها. بعض هذه الأجزاء المفقودة... يتم عرضها وعكسها على أشخاص آخرين، حتى يُدعم الشعور الذي يوحي لصاحبه بأن أحدًا لا يستطيع أن يمتلك مكونات ذاته كاملة، وأن الفرد لا ينتمي بشكل كامل إلى نفسه أو إلى أي فرد آخر. والأجزاء المفقودة أيضًا فُقدت كي تكون وحيدة.

الوحدة هنا عبارة عن شوق ليس فقط للقبول بل أيضًا للتكامل. إنها تنبع من فهم، دُفن عميقًا أو تمت مقاومته، ويتمثل هذا الفهم

فـي أن الـذات يجـب أن تُكسـر إلـى أجـزاء، وبعـض هـذه الأجـزاء سـوف تُفقـد وتُرسـل إلـى العالـم. ولكـن كيـف يمكنـك وضـع هـذه الأجـزاء المحطمـة معًـا مـن جديـد؟ أليـس هـذا دور الفـن (نعـم، تقـول كلايـن)، وبالتحديـد فـن الكـولاج، المهمـة المتكـررة، يومًـا بعـد يـوم، سـنةً بعـد سنة، مـن وضـع الصـور المقصوصـة والمنفيـة مـع بعضهـا؟

كنـت أفكـر كثيـرًا فـي مـادة الصمـغ، عـن طريـق عملهـا ووظائفهـا. الصمـغ مـادة قويـة جـدًا. إنهـا تحمـل الأجـزاء المحطمـة وتمنعهـا مـن أن تتعـرض للضيـاع. إنهـا تسـمح بإعـادة إنتـاج الصـور غيـر المشـروعة أو التـي يصعـب الوصـول إليهـا، كتلـك الصـور الممنوعـة التـي كان ديڤيـد ووِنـاروڤيتش يصنعانهـا فـي بيتـه عندمـا كان طفـلاً مـن أرشـيف الصـور الكارتونيـة ليصنـع مـن الأنـف قضيبًـا. لاحقًـا، اسـتخدم الدقيـق الملقـى فـي مخلفـات محـلات السـوبرماركت ليصنـع الجداريـات فـي نيويـورك، وعلـى طبقـة صمـغ الدقيـق كان يـرش تصاميمـه الخاصـة ليتـرك رؤيتـه علـى جلـد المدينـة، علـى قشـرتها الخارجيـة. ولاحقًـا عمـل بشـكل مكثـف علـى الكـولاج، ليدمـج بيـن الصـور، أجـزاء مـن خرائـط، صـور حيوانـات وأزهـار ومشـاهد مـن المجـلات الإباحيـة، نصـوص، ليصـل فـي النهايـة إلـى لوحتـه الخاصـة بـه.

ولكـن يمكـن لفـن الكـولاج أن يكـون خطيـرًا أيضًـا. فـي سـتينيات القـرن الماضـي فـي لنـدن، كان الكاتـب المسـرحي جـوي أورتـون وصديقـه كينيـث هاليويـل يسـرقان الكتـب مـن المكتبـة العامـة ليصممـا أغلفـة كتـب جديـدة: رجـل بوشـم علـى قصائـد جـون بيتجيمـان؛ وجـه قـرد يعبـس مـن زهـرة علـى كتـاب دليـل كولينـز للـورود. وبسـبب هـذه

الجريمـة الشكلية أُرسلت إلـى السـجن لمـدة ستة أشـهر.

ومثل ووناروفيتش، لقـد فهمـا القـوة الثوريـة للصمـغ، الطريقـة التـي يسـمح لـك فيهـا بإعـادة تكويـن العالـم. فـي غرفتهمـا الصغيـرة فـي إيسـلنغتون، كان هاليويل قـد غطّـى جميـع الجـدران بالقصاصـات المعقـدة، بعـد أن قـصّ الصـور مـن الكتـب الفنيـة ليخلـق عمـلاً سـورياليًا. وفـي تلـك الغرفـة، ضـرب أرتـون حتـى المـوت بمطرقـة فـي التاسـع مـن أغسـطس سـنة 1967، فـي نوبـة مـن الوحـدة والخـوف مـن التخلّـي، ونتيجـة لذلـك كانـت جـدران الكـولاج مليئـة بالـدم، ليقتـل هاليويل نفسـه بعـد ذلـك بشـرب عصيـر العنـب بعـد خلطـه مـع حبـوب منومـة.

يوضـح فعل هاليويل خطـر القـوة التـي تعرّفت كلايـن عليهـا، ومـا معنـى أن يكـون الفـرد تحـت سـيطرة هـذه القـوة. ولكـن هـذا ليـس مـا حـدث مـع هنـري دارجـر. لـم يـؤذ دارجـر أحـدًا، ليـس فـي العالـم الحقيقـي. وبـدلاً مـن هـذا كـرّس حياتـه لصنـع الصـور التـي يسـتطيع أن يضـع فيهـا قـوى الخيـر والشـر معًـا، فـي منطقـة واحـدة وإطـار واحـد. كان مـن المهـم بالنسـبة إليـه القيـام بهـذا الفعـل التكاملـي لعامـل مخلـص قضـى حياتـه وهـو يهتـم بمـا حولـه. الدافـع التعويضـي كمـا أسـمته كلايـن: عمليـة آمنـت أنهـا كانـت تحتـوي علـى المتعـة، الامتنـان، الكـرم؛ وربمـا حتـى الحـب.



6

في بداية نهاية العالم

أحيانًـا، كل مـا تحتـاج إليـه هـو الإذن بالشـعور. أحيانًـا، مـا يسـبب أغلـب الألـم هـو محاولـة مقاومـة الشـعور، أو العـار الـذي ينمـو كالشـوك حولـه. خـلال أسـوأ مراحـل إقامتـي فـي نيويـورك، كان الشـيء الوحيـد تقريبًـا الـذي يشـعرني ببعـض التحسـن هـو مشـاهدة مقاطـع الفيديـو الموسـيقية علـى يوتيـوب، بينمـا أجلـس علـى الأريكة وأضـع سـماعاتي فـي أذنـي، أسـتمع مـرة بعـد أخـرى إلـى الأصـوات ذاتهـا وهـي تجـد طريقهـا إلـى مشـاعري.

Fistful of Love – Antony and the Johnsons

Strange Fruit – Billie Holiday

In the End – Justin Vivian Bond

Love Comes Back – Arthur Russell

لقـد كانـت هـذه هـي الفتـرة التـي تعرفـت فيهـا علـى أعمـال كلاوس نومـي الموسـيقية، والـذي صنـع الفـن بكونـه كائنًـا فضائيًـا دون أن يشـبهه أحـد علـى الأرض. كان يملـك أحـد أكثـر الأصـوات اسـتثنائية، وكان يرتفـع فـي الطبقـات الصوتيـة ليصـل إلـى نغمـات الإلكترو-بـوب. يغنـي: *هـل تعرفنـي؟ هـل تعرفنـي الآن؟* كان مظهـره خلابًـا تمامًـا كصوتـه: صغيـرًا، ومميـز الملامـح بسـبب أدوات

التجميل التي يستخدمها، جلده أبيض بسبب المساحيق التي كان يضعها، وشفتاه ملونتان بالأسود. لم يبدُ رجلاً أو امرأة ولكنه كان شيئًا مختلفًا تمامًا، وفي موسيقاه كان يعطي صوتًا لكل من هو مختلف، لشعور أن تكون وحيدًا لا يشبهك أحد.

لقد كنت أشاهد مقاطعه بشكل متكرر. كانت هنالك ثلاثة مقاطع شهيرة: في الثمانينيات *New Wave* المليئة بالمؤثرات السحرية. وأغنية *Lightning Strikes* التي كان يرتدي فيها زي دمية فضائية في المريخ. وفي *Simple Man*، يعبُر المدينة كمفتش خاص، ثم يدخل إلى حفلة بزيّه الغريب، ويقف بين نساء فاتنات، ليغني الجميع عن أنه لن يصبح وحيدًا بعد الآن.

من هذا الشخص؟ ما هذا الشخص؟ اسمه الحقيقي؟ اكتشفت لاحقًا أنه كلاوس شبيرير، وكان مهاجرًا من ألمانيا إلى نيويورك تمكن من أن يصبح نجمًا في المدينة ثم نجمًا في العالم لفترة قصيرة بين نهاية سبعينيات القرن الماضي وبداية ثمانينياته. «سوف أبدو غريبًا إلى أقصى درجة ممكنة» قال ذات مرة، «لأن هذا يؤكد على النقطة التي أريد إيصالها. تكمن فكرتي في أنني آتي إلى كل شيء كغريب. إنها الطريقة الوحيدة التي تمكنني من كسر قواعد كثيرة».

شبيرير كان غريبًا بشكل ممتاز، كان مهاجرًا مثليًا لم يتمكن من الانتماء حتى إلى مشهد نيويورك المتنوع. لقد وُلد في يناير سنة 1944 في مدينة إمينشتات قرب الحدود بين ألمانيا وليشتنشتاين، خلال نهاية الحرب العالمية الثانية. تعلّم الغناء بعد استماعه إلى تسجيلات ماريا كالاس وإلفيس، ولكن صوته الجميل

كان ضده. لقد كان صوته كاونترتينور (نوع من الأصوات الغنائية الرجالية، وهو صوت رجولي يعدّ أعلى من المجال الوسطي) ولكن في تلك الفترة لم يكن يُسمح للرجال بممارسة هذا النوع من الغناء في العالم المتحفظ للموسيقى الأوبرالية. فهاجر إلى نيويورك سنة 1972، ليستقر في الشارع الثامن في المدينة، تمامًا كما فعل وارهول قبله.

في مقطع آخر على يوتيوب، وفي لقاء معه على التلفاز الفرنسي، كان يعدد الأعمال التي عملها في السابق: غسل الصحون، توصيل الأطعمة، توصيل الورود، الطبخ، تقطيع الخضروات. وفي النهاية أصبح أحد الطهاة الأساسيين للحلويات في مركز التجارة العالمي، ذلك العمل الذي كان يتقنه بشكل كبير. وفي الوقت نفسه راح يؤدي موسيقى بين الأوبرا والإلكترو-بوب في بعض الأندية الليلية.

الفيلم الذي أحببته جدًا كان ذلك الذي ظهر فيه لأول مرة، في الشارع الخامس عشر في سنة ١٩٧٨، عندما أدى ما كان يدعى بـ *New Wave Vaudeville*. وظهر وقتها على المسرح وهو يرتدي رداءً بلاستيكيًا، بأجنحة مرسومة حول عينيه. ليصبح وكأنه مخلوق في إحدى قصص الخيال العلمي، غير محدد الجنس، يفتح فمه ويغني: «*Mon cœur s'ouvre à ta voix*»، قلبي يُفتح لصوتك. كان صوته غير بشري تقريبًا، ليرتفع به أعلى وأعلى. «*La flèche est moins rapide à porter le trépas, que ne l'est ton amante à voler dans tes bras*». السهم أقل قدرة على جلب الموت من عشيقك وهو يطير ليقع بين يديك.

«يا إلهي!»، أحدهم صرخ. والجمهور يشتعل بالضوضاء والحماس، ثم يعم الصمت وينتبه الجميع. ينظر ويحدق (التحديق الذي بإمكانه أن يشفي الأوبئة، التحديق الذي يجعل المخفي مرئيًا)، يتدفق الصوت منه. «*Verse-moi, verse-moi l'ivresse*». *املأني، املأني بالنشوة*. ثم هنالك مجموعة من الطرقات، ثم يعم الدخان أرجاء المسرح. «ما زلت أشعر بقشعريرة كلما تذكرت تلك اللحظات» يقول صديقه جوي آرياس. «كأنه من كوكب آخر، وكان والداه يناديان عليه ليعود إلى وطنه. وعندما انقشع الدخان، كان قد اختفى».

بعد تلك اللحظة أصبحت شهرة نومي كبيرة جدًا. في البداية، كان مجموعة من أصدقائه ينظمون حفلاته، يتعاونون لكتابة الأغاني، العمل على مقاطع الفيديو، وتصميم الأزياء، كي يخلقوا معًا كون نومي المتفرد. في الخامس عشر من شهر سبتمبر 1979 ظهر مع آرياس ليغني خلف ديفيد بَوي في البرنامج الشهير *Saturday Night Live*، وكانا يرتديان ثوبين من تفصيل ثيري موغلر. لقد أراد نومي النجاح، ولكنه لم يجد فيه الرضا الذي كان يتوقعه. حسب شهادة آندرو هورن في الوثائقي الذي أنتج سنة 2004، أغنية نومي، كان التمثيل الفضائي الغريب قد صعد في جزء منه بسبب حساسية المسرحية المعاصرة للمجتمع- التي تولدت بسبب الحرب الباردة وأحدثت افتتانًا بصور نهاية العالم والفضاء الخارجي، وتولدت أيضًا من إحساس عميق بالاختلاف. وكما قال صديقه الرسام كيني شارف في الفيلم: «كان الجميع يتصفون بالغرابة، كان نومي إنسانًا أيضًا وأعتقد أنه كان يتوق إلى العثور على العلاقة والحب». ويقول

مدير أعماله راي جونسون: «على الرغم من المعجبين والتذاكر التي تنفد دائمًا والحفلات الكثيرة فإنني كنت أنظر إلى أحد أكثر البشر وحدةً على الكوكب».

وفي ثمانينيات القرن الماضي صعدت سمعته كثيرًا وتمكن من توقيع عقد مع شركة تسجيل، وأنتج ألبومين، *Klaus Nomi*، و*Simple Man*. كان ألبومه *Simple Man* قد حقق نجاحًا باهرًا في فرنسا. وفي سنة 1982 ذهب في جولة حول أوروبا، لينظم في ديسمبر من تلك السنة آخر حفلة له في ميونخ أمام الآلاف من الجماهير.

لست أول من يلاحظ هذا، ولكن كانت اختيارات نومي لأغانيه اختيارات يغلب عليها الطابع الرسولي، وعمق الشعور الذي يصعد بأدائه. وبعد ذلك الحفل الأخير كان من الواضح أنه يعاني من شيء ما عندما عاد إلى نيويورك في بداية سنة 1983. في مقابلة مع مجلة *Attitude* كان جوي آرياس يصف مظهره. «لقد كان نحيلاً دائمًا. ولكني أتذكره وهو يسير إلى الحفلة وكأنه هيكل عظمي. لقد كان يعاني من الإنفلونزا والإرهاق، ولم يستطع الأطباء تشخيص حالته. لاحقًا أصيب ببعض الصعوبات في التنفس وأُخذ إلى المستشفى».

وفي المستشفى، اكتشف الأطباء أن نظامه المناعي لم يعمل قط، وجعله هذا يصاب بمجموعة من الأمراض. أصبح جلده ملتهبًا وتلوّن ليصبح بنفسجيًا – ولهذا السبب كان يرتدي الياقة الضخمة في ميونخ. وشُخّص أخيرًا بغرنة كابوزي، وهو أحد أنواع سرطان الجلد النادرة. وكان أيضًا يدعى بسرطان المثليين،

وكانت تلك فترة انتشار هذا المرض. ولم يكن هنالك علاج له، أما سببه، فلم يُتعرّف عليه حتى سنة 1986. لم يكن الإيدز قاتلاً ولكنه كان يجعل صاحبه عرضة للإصابة بالعدوى والأمراض.

وفي نهاية الأمر لم يُعالج نومي، وعاد إلى منزله في نيويورك ليقضي الربيع هناك، يشاهد مقاطعه القديمة ويستمر بإعادتها. *إن رأوا وجهي*، يغني في *Nomi Song*، *هل كانوا سيتعرفون علي الآن؟* - سطر آخر تغيّر معناه الآن. وفي الصيف ذهب إلى مركز السرطان مرة أخرى. يقول آرياس:

> أصبح مظهره وكأنه وحش: كانت عيناه بنفسجيتين، كان جسده مليئًا بالبقع وكان منهارًا جدًا. حلمت أنه استعاد قوته وعاد إلى المسرح مجددًا، ولكن كان عليه أن يغطي نفسه كشبح الأوبرا. ضحك، وأحب تلك الفكرة، وكان يبدو أنه يتحسن لبعض الوقت. كان هذا ليلة جمعة. وكنت على وشك الذهاب لرؤيته مرة أخرى صباح السبت، ولكنهم اتصلوا بي وأخبروني أن نومي قد فارق الحياة في تلك الليلة.

قصة حياة نومي القصيرة لاحقتني فترة طويلة. أن تقاوم الوحدة، أو تخلق فنًا مليئًا بالبهجة والاختلاف، ثم تموت بطريقة وحيدة وغير عادلة كهذه، على الرغم من أن هذه التجربة ستصبح تجربة منتشرة بعد ذلك.

فـي أغنيـة نومـي، هنالـك مقطـع مقلـق يتناقـش فيـه أصدقـاء نومـي عـن تفاصيـل تشـخيص حالتـه. مـان باريـش، شـريكه فـي العمـل لفتـرة طويلـة: «العديـد مـن الأشـخاص غـادروا حينهـا. لـم يتمكنـوا مـن التعامـل مـع الموضـوع. لـم أكـن قـادرًا علـى التعامـل معـه بنفسـي. هـل كانـت حالتـه قابلـة للعـدوى؟ هـل كان مصابًـا بالتيفوئـد؟ كنـا نسـتمع إلـى بعـض الشـائعات، كنـا نسـتمع إلـى بعـض القصـص، ولكـن أحـدًا لـم يكـن يعـرف مـاذا كان يحـدث معـه بالضبـط». وقـال بيـج وود، المديـر الفنـي لحفـلات نومـي: «أتذكـر أننـي رأيتـه علـى العشـاء، وغالبًـا مـا كنـت أذهـب إليـه وأحتضنـه ثـم أمنحـه قبلـة أوروبيـة علـى الخـد. وفـي تلـك المـرة كنـت خائفًـا مـن فعـل هـذا. لـم أكـن أعـرف إن كان مرضـه معديًـا... كنـت قـد ذهبـت إليـه وترددت، فوضـع يـده علـى صـدري وقـال: «لا تقلـق، الأمـر علـى مـا يـرام». جعلتنـي كلماتـه أبكـي، وكانـت تلـك آخـر مـرة رأيتـه فيهـا».

كانـت هـذه المواقـف طبيعيـة جـدًا. الخـوف الشـديد الـذي ولّـده الإيـدز كان نتيجـة متوقعـة لمـرض مهلـك كهـذا. خاصـة فـي السـنوات الأولـى لظهـوره. مـا الطريقـة التـي كان ينتشـر بهـا؟ مـاذا عـن المواصـلات والنقـل العـام؟ هـل يمكـن لـي أن أحتضـن صديقـي؟ هـل يمكننـي أن أتنفـس الهـواء ذاتـه الـذي يتنفسـه زميلـي؟ كانـت هنالـك العديـد مـن الأسـئلة المنطقيـة المطروحـة، ولكـن الخـوف مـن انتقـال العـدوى اسـتمر فـي التضخـم مـع مـرور الوقـت.

بيـن سـنة 1981 وسـنة 1996، حيـن توفـر العـلاج أخيـرًا، كان أكثـر مـن 66 ألـف شـخص قـد توفـي بسـبب الإيـدز فـي نيويـورك فقـط، وأغلبهـم كانـوا مـن الرجـال، فـي حـالات مـن العزلـة التامـة.

كان المصابون بالمرض يُطردون من أعمالهم، ومن عائلاتهم، وكانوا يتركون في ممرات المستشفيات، هذا إن كانوا محظوظين وأُدخلوا إلى المستشفى. كانت الممرضات يرفضن التعامل معهم، وحتى المدافن كانت ترفض قبول جثثهم بعد وفاتهم، بينما كان السياسيون ورجال الدين يحجبون عنهم الدعم والتعليم.

ما حدث كان نتيجة حتمية للعملية القاسية التي مارسها المجتمع لنفي الإنسانية عن هؤلاء الذين حكم عليهم بأنهم لا ينتمون إليه بسبب قيامهم بتصرفات غير مرغوب فيها. وكما شرح إرفينغ غوفمان في دراسته سنة 1963، وصمة: *ملاحظات حول إدارة الهوية الفاسدة*، كلمة وصمة *stigma* التي استخدمها تأتي من الجذر اليوناني للكلمة، والذي صُكَّ لوصف نظام من «علامات الجسد التي صممت لإظهار شيء غير طبيعي أو سيِّئ يدل على الحالة الأخلاقية لصاحبه». هذه العلامات، والتي كانت عبارة عن حرق أو كي للجسد، كانت تدل على الأفراد المنبوذين في المجتمع، والذين على الآخرين تجنب التعامل معهم بسبب الخوف من العدوى أو التلوث.

ومع الوقت، اتسع هذا الاستخدام ليدل على أي فرد غير مرغوب فيه أو مختلف عن مجتمعه. ومصدر هذه الوصمة قد يكون ظاهرًا أو خفيًا، ولكن عندما يتم التعرف عليه، يُحطّ من شأن صاحبه مباشرة. ليكون منبوذًا وتنحط منزلته من شخص عادي إلى أقل من ذلك بكثير. بإمكانك أن ترى هذه العملية في هنري دارجر بغرابة أطواره، أو في الطريقة التي يُتعامل بها مع فاليري سولاناس بعد أن أُطلق سراحها من السجن.. حتى في

الطريقة التي أُبعد وارهول بها عن المعارض الفنية في بداية مسيرته لأنه كان مثليًا أكثر من اللازم أو لأنه غريب.

كان مرض الإيدز، خاصة في السنوات الأولى، محصورًا بشكل أساسي في ثلاث مجموعات: الرجال المثليون، القادمون من هايتي، ومدمنو المخدرات. ولهذا فإنه قد ضُخّمت فكرة الوصمة ليشتعل الفتيل في فكرة موجودة مسبقًا ضد المثليين، وفكرة عنصرية، وفكرة ازدراء مدمني المخدرات. وعندما بدأت هذه الأقليات تظهر في المجتمع، كان من اللازم إلحاق ويلات الإيدز وعدواه بها، ووُصمت هذه الأقليات بهذا المرض، وكان من اللازم تجنبهم والابتعاد عنهم بدلاً من حمايتهم ومحاولة علاجهم.

وغالبًا ما تلحق الوصمة بالمشكلات المتصلة بالجسد، خاصة إن كانت هذه المشكلات تلفت الانتباه إلى مناطق من الجسد تُعدّ معيبة أو مسببة للعار، أو كان من اللازم إبقاؤها في حالة عذرية. وكما تلاحظ سوزان سونتاغ في كتابها الذي نشر سنة 1989 الإيدز واستعاراته، تميل الوصمة لأن تلحق بالظروف التي تصاحب المظهر الخارجي، خاصة الوجه، الدال على الهوية – السبب الذي يجعل الجذام، على الرغم من الصعب انتقاله بالعدوى، أحد أكثر الأمراض إثارة للذعر في العالم دون سبب أو حاجة تدعو إلى ذلك، ولهذا السبب فإن البقع التي كانت تنتشر على وجه نومي جعلت الأمر محبطًا بشكل بالغ.

الوصمة أيضًا تصاحب الأمراض التي تنتقل بممارسة الجنس، خاصة تلك التي تنتقل عبر الاتصال الجنسي المحرم حسب رأي المجتمع. في ثمانينيات القرن الماضي في أمريكا كان هذا يعني

الجنس المثلي. وليس من الصعب إدراك أن المصابين بالإيدز في تلك الفترة كانوا هدفًا للخوف والكراهية والطرد من المجتمع. وهنالك أيضًا مشكلة اللوم. تدفع الطريقة السحرية التي تفكر بها المجتمعات لاستنتاج أن مثل هذا المرض لم يكن محض صدفة أو خطأ، بل إنه نتيجة حتمية يستحقها صاحبها، بسبب فشله الأخلاقي. ويوضع هذا الاستنتاج خاصةً عندما ينتج عن التصرفات الاختيارية، من القرار الفردي، أيًا كان هذا القرار.

ومع الإيدز، تمثل هذا ليصبح ميلاً دائمًا للنظر إلى هذا المرض على أنه حكم أخلاقي، عقاب بسبب الفعل الخاطئ الذي فعله صاحبه (أمر قابل للرؤية والملاحظة خاصةً حول ضحاياه الذين يتسمون بالبراءة، كالأطفال الذين أصيبوا بالمرض بسبب انتقاله إليهم عن طريق الولادة أو عن طريق الدم). «هنالك سبب واحد، فقط سبب واحد، سبّب أزمة الإيدز» يقول پات بوتشانان مدير العلاقات السابق لدى الرئيس الأمريكي رونالد ريغان في عموده الذي نشر سنة 1987: «الرفض المتعمد للمثليين التوقف عن الانغماس في الممارسات غير الأخلاقية، غير الطبيعية، غير الصحية والانتحارية أيضًا، وهذه هي الطريقة التي ينتقل بها الإيدز عبر ما يسمى بمجتمع المثليين، وعبر تعاطي المخدرات بواسطة الإبر».

عندما نعتبر أن الوصم عملية مصممة لإنكار الاتصال، للفصل والتجنّب، عندما نعتبر أنه دائمًا ما يخدم نفي الإنسانية ونفي التفرد، لتحجيم صاحبه وخفضه من منزلته كإنسان إلى منزلة أخرى يصبح فيها مجرد حامل لمرض غير مرغوب فيه، من غير

المفاجئ أن يكون أحد نتائج هذه العملية الوحدة، والتي تتضاعف بسبب الشعور بالعار، ليصبح كل من هذين الأمرين دافعًا ومحفزًا لتضاعف حجم الآخر. ويؤدي هذا حتمًا إلى المرض، التعب، شعور صاحبه بالألم وعدم القدرة على التحرك، ليصل به إلى مرحلة لا يمكن لأحد أن يلمسه فيها حتى، ويتحول جسده إلى جسد وحش يجب أن يرسل إلى جزيرة بعيدة كي لا يحتك ببقية أفراد المجتمع الطبيعيين.

بالإضافة إلى ذلك فإن الإيدز الذي وصم واتهم صاحبه بعدم الصلاحية كان هو مصدر الألفة والاتصال لصاحبه من الأساس، وكان هو الترياق ضد الشعور بالعار والعزلة: العالم الذي وثّقه ووناروفيتش بطريقة رائعة في كتابه قرب *السكاكين*. وأصبحت أرصفة نيويورك، المكان الذي كان نومي يتردد إليه كثيرًا، منطقة خطرة، منطقة للاتصال ليس للألفة فقط بل للعدوى أيضًا. يقول الناقد بروس بنديرسون في مقالته «باتجاه الانحطاط الجديد» في مجموعته *الجنس والعزلة*:

> ثم جاءت المطرقة الثقيلة، الإيدز؛ لقد تمكن هذا المرض من إتلاف منفاي المؤقت من هويتي المتقلصة وفكرتي المحطمة عن معنى التشوش والذي اعتبرته موسعًا سهلاً للوعي الاجتماعي. في بداية الثمانينيات، قبل التعرّف على الطرق الفعلية لانتشار الإيدز –قبل اكتشاف الطرق الآمنة للاتصال الجنسي– كنت قد أُلقيت في

> خسارة كبيرة لقدرتي على التعبير عن ذاتي وعن الاتصال بالبشر الآخرين، فأصبح الجنس يعني المرض والموت، وكوني أحد أعضاء مجموعة الإيدز؛ جعلني أشعر بالقذارة والتهميش.

مع الأخذ بالحسبان أن الوحدة والرفض تجربتان مثيرتان للقلق واليأس، وقد تؤديان إلى تأثيرات مهلكة للجسد، ليس من المفاجئ اكتشاف أن للوصمة والعار تأثيرًا جسديًا كبيرًا على صاحبها. في الحقيقة، علماء النفس في جامعة كاليفورنيا، لوس أنجلوس يعملون على إيجاد العلاقة بين وصمة العار وبين الإيدز، وكيف أن الأفراد الذين يُرفضون في مجتمعاتهم وعائلاتهم قد يعانون من تدهور سريع في حالاتهم مقارنة بغيرهم.

يبدو أن العملية هنا شبيهة بعملية الوحدة – تدهور في النظام المناعي بسبب التعرض المستمر للقلق من كون الشخص معزولاً أو مرفوضًا من مجتمع. ولجعل الأمر أسوأ، محاولة البقاء وحيدًا، لإخفاء وصمة العار وطمس الهوية، يؤدي إلى القلق والعزلة أيضًا، وإلى انخفاض عدد الخلايا التائية المسؤولة عن المناعة في الجسم، ليصبح صاحبها أكثر عرضة للإصابة بالإيدز. باختصار، أن يوصم أحدهم بالعار ليس أمرًا محزنًا ومثيرًا للشفقة ومعيبًا فقط، بل يقتل هذا الشخص أيضًا.

توفي كلاوس نومي في السادس من أغسطس سنة 1983، بعد عدة أسابيع من عيد ميلاده الأربعين. وقبل ذلك بستة أسابيع، في العشرين من يونيو، نشرت مجلة نيويورك أول قصة ضخمة

لها عن مرض الإيدز تحت عنوان، «قلق الإيدز»، لمايكل دالي. وكانت القصة تصف المناخ في تلك الفترة، ونوع ردود الأفعال التي كانت تظهر في المدينة تجاه هذا المرض. امرأة كان زوجها قد شُخّص بالإيدز، وكان الأطفال في المدرسة يتجنّبون ابنها لهذا السبب. يسأل البعض عن إن كان عليهم ارتداء قفازات بلاستيكية عن استخدام المواصلات العامة، أو إن كان عليهم تجنب المسابح العامة. وقصة أخرى عن شرطية وجدت نفسها في حالة ذعر عندما ساعدت رجلاً مثليًا كان قد جرح رأسه بعد سقوطه».

لم يكن هذا شخصًا مصابًا بالإيدز، ولكنه كان ينتمي إلى مجموعة يشتبه في إصابة أفرادها به؛ عضو، كما تقول سونتاغ، ينتمي إلى «مجتمع من المنبوذين». وفي المقالة نفسها امرأة أخرى تصف موت عارض الأزياء جوي ماكدونالد: كيف خسر كل شيء، وكيف أن كل الرجال المثليين يفكرون بالعودة والتوبة عن أفعالهم، وكيف أن أصدقاءها من العارضين قرروا تجنب استخدام أدوات التجميل التي تنتمي إلى أي شخص يُعرف بأنه مثلي.

الخوف ينتشر بسرعة كالعدوى، ليحول التحامل إلى شيء أكثر خطورة. في الأسبوع ذاته، سجّل آندي وارهول في مذكرته أنه استخدم أدوات التجميل الخاصة به بعد أن قرأ هذه المقالة عن الإيدز في مجلة نيويورك. وأنه كان يعرف جوي بشكل شخصي. وفي فبراير من سنة 1982، تجنّب آندي الحديث إلى جوي في إحدى الحفلات، ليكتب في مذكرته: «لم أكن أريد أن أقترب منه وأتحدث إليه لأنه كان قد أصيب بسرطان المثليين» — الفعل الماضي هنا مؤلم ويدل على أنه في تلك الفترة لم يكن أحد يعرف أن العدوى دائمة، وأنه لا يمكن التخلص منها.

وكانت مذكرات وارهول في الثمانينيات مليئة بمشاهد كهذه، لتشهد على حالة الذعر التي عمت المدينة، وتشهد على الطريقة التي نشأت بها حركات الخوف من المثليين والخوف من الإصابة بالأمراض.

11 مايو، 1982:

في صحيفة نيويورك تايمز كان هنالك مقالة كبيرة عن سرطان المثليين، وكيف أنهم لم يتمكنوا من اكتشاف طريقة للتعامل معه. أخشى أن ينتقل إلي عن طريق الشرب من كأس ماء، أو عن طريق وجوده حول أشخاص مصابين به.

24 يونيو، 1984:

ذهبنا إلى كرنفال المثليين... وكان هنالك العديد من الرجال في كراسيهم المتحركة. أنا جاد! بدا الأمر وكأنه احتفال للهالووين ولكن دون أزياء.

4 نوفمبر 1985:

أتعلم، لن أكون متفاجئًا إن وضعوا المثليين في معسكرات اعتقال شبيهة بتلك المعسكرات النازية. وسوف يتوجب على جميع المثليين الزواج من نساء حتى لا يؤخذوا، سوف يصبح الأمر أشبه ببطاقة نجاة.

2 فبراير، 1987:

ثم ذهبنا لتناول العشاء في حفلة ربطة العنق السوداء... وكنا جميعًا خائفين من أكل أي شيء لأن المكان كان في السابق ملهى ليليًا للمثليين. كان المكان مظلمًا هناك وكانوا يقدمون الطعام على أطباق سوداء.

كـي لا ننسـى، وارهـول كان مثليًـا، وكان داعمًـا مهمًـا للتبرعـات لمكافحـة الإيـدز، ولكـن ردود أفعالـه الشـخصية تصـف لنـا الطريقـة التـي انتشـرت بهـا وصمـة الإيـدز حتـى لأولئـك الأشـخاص الذيـن ينتمـون إلـى المجموعـة التـي وُصمـت.

وكان وارهـول بالتحديـد سـريع التأثـر بهـذه العمليـة بسـبب خوفـه الشـديد الـذي لاحقـه طوال عمـره مـن المـرض، وهوسـه من الأجسـام الملوثـة والخطـر الـذي تقدمـه. وفـي ظـل هـذه الرهبـة التـي كانـت تسـيطر عليـه، تعامـل وارهـول بطريقـة قاسـية مـع بعـض معارفـه، أصدقائـه، وحتـى عشـاقه السـابقين. عندمـا أُخبـر عـن مـوت ماريـو آمايـا علـى الهاتـف، الناقـد الـذي كان معـه عندمـا تعـرض لإطـلاق النـار وسـاهم فـي دفـع الأطبـاء لإنقـاذ وارهـول، حـاول أن يشـير إلـى قصـة موتـه فـي وسـائل الإعـلام. وعندمـا توفـي جـون غولـد بسـبب الإيـدز سـنة 1986 رفـض تمامًـا التحـدث فـي الأمـر، وأعلـن أنـه لـن يعلـق علـى «الأخبـار التـي جـاءت مـن لـوس أنجلـوس».

بطريقـة معينـة يعدّ تصـرف وارهـول منتجًـا للخـوف مـن المـوت الـذي سـيطر عليـه لدرجـة أنـه لـم يسـتطع الذهـاب إلـى جنـازة أمـه أو حتـى إخبـار أقـرب أصدقائـه أنهـا توفيـت، ليقـول بأنهـا ذهبـت للتسـوق. مـن المثيـر للاهتمـام التعـرف علـى الطريقـة التـي تعمـل بهـا الوصمـة لتعـزل وتفصـل، خاصـةً عندمـا يأتـي المـوت فـي الظـلام ويبـدأ بتقديـم أطباقـه السـوداء.

***

كلاوس نومـي كان أول شـخص مشـهور يمـوت بسـبب الإيـدز، ولكـن بعـد عـدد مـن السـنوات أصبـح هـذا أمـرًا شـائعًا: العديـد مـن الفنانيـن، الموسـيقيين، الكتّـاب، المؤديـن.. وكمـا قالـت الكاتبـة

والناشطة سارا شولمان في روايتها عن الإيدز: «كانوا أفرادًا مغامرين يعيشون على الحدود، ويخلقون أفكارًا جديدة عن الهوية الجنسية، الفن والعدالة الاجتماعية».

أحد هؤلاء الأفراد كان المصور بيتر هوجار، والذي شُخّص بمرض الإيدز سنة 1987. هوجار كان أحد معارف وارهول، ووُجد في عدة تسجيلات لوارهول، وفي فيلمه *Thirteen Most Beautiful Boys*. لقد كان مصورًا موهوبًا بطريقته الخاصة. يعمل بين الأبيض والأسود، وينتقل بسلاسة بين المشاهد الطبيعية، البورتريهات، العري، الحيوانات، والخراب، كانت صوره تقدم مثالاً كاملاً من النادر القبض عليه.

وكان هوجار مطلوبًا جدًا في سوق الموضة والاستوديوهات، لقد كان صديقًا لمحررة مجلة *Vogue* ديانا ڤريلاند، وكان يصور ويليام بوروز وسوزان سونتاغ، الصورة الشهيرة لها وهي مستلقية على الأريكة ويداها خلف رأسها. كان أيضًا المصور الذي التقط صورة كاندي دارلينغ في نعشها وهي محاطة بالورود البيضاء، لتصبح هذه الصورة لاحقًا غلافًا لألبوم آنتوني آند ذي جونسونز *I Am a Bird Now*.

وكانت أعماله تقترب من أعمال صديقته ديان أربوس. بينما كانت أعمال أربوس أحيانًا غريبة وبعيدة عن الواقع، نظر هوجار إلى الشخوص التي كان يصورها بعين الند والنظير. كانت نظرته ثابتة وتحمل قدرة أعمق على التواصل – الحنان الذي يملكه مَن ينتمي، بدلاً من دهشة الرحّال.

وبالرغم من موهبة هوجار فإنه كان على حافة الفقر دائمًا. وكانت لديه قدرة هائلة على البذل، الاستماع والكلام. وعلى الرغم من هذا فقد تشاجر تقريبًا مع كل محرر في مجلات المدينة، وكذلك مع عدد كبير من أصدقائه، بسبب نوبات غضبه التي كان يمر بها. وحسب ستيڤن كوتش، صديق مقرب لهوجار، «پيتر كان أحد أكثر الناس الذين التقيتهم وحدة. لقد عاش في عزلة، ولكنها كانت عزلة مأهولة. كانت هنالك دائرة مرسومة حوله لم يستطع أحد أن يقتحمها».

إن كان أحد قد تمكن من الدخول إلى هذه الدائرة، فإنه حتمًا ديڤيد ووناروڤيتش. كان هوجار أحد أهم الأشخاص على الإطلاق في حياة ديڤيد: حبيبه الأول، وصديقه المفضل، كان بمثابة الأب والأخ له، بمثابة رفيق الروح، المعلم، والملهم. لقد التقاه في شتاء سنة 1980، أو ربما في بداية سنة 1981. لم يستمر الاثنان في علاقتهما، ولكن صداقتهما استمرت طويلاً على الرغم من أن هوجار كان يكبر ديڤيد بعشرين عامًا. ومثل ديڤيد، كان هوجار قد مر بطفولة مريرة في نيوجيرسي، وحمل معه مشاعر الألم والغضب طوال حياته.

وبطريقة ما، استطاع كل منهما أن يحمي الآخر. (يقول ستيڤن كوتش: «أصبح ديڤيد جزءًا من الدائرة. لقد كان داخلها»). كان ذلك بسبب اعتقاد هوجار أن ديڤيد أخذ فنه على محمل الجد. أصر هوجار على ديڤيد أن يهتم بالرسم، وحاول إيقافه عن تعاطي الهيروين. محبة هوجار وحمايته لديڤيد قد ساعدتاه على الابتعاد قليلاً عن لعنة طفولته القاسية.

على الرغم من التقاطهما عدة بورتريهات لبعضهما فإنها الصورة الوحيدة التي تجمعهما معًا، تعود إلى نان غولدن صديقتهما المشتركة. كانا يقفان في زاوية غرفة مظلمة جنبًا إلى جنب. ديڤيد يبتسم وعيناه مغلقتان خلف نظارة كبيرة كطفل سعيد. پيتر يبتسم أيضًا ورأسه مائل بعض الشيء. كان يبدو عليهما الاسترخاء، وهو الشيء الذي نادرًا ما زارهما خلال حياتيهما المريرة.

في سبتمبر من سنة 1987، كان هوجار يذهب بشكل متردد إلى مطعم في الشارع الثاني عشر في نيويورك، قرب شقته. وبينما كان يتناول طعامه جاء إليه مالك المطعم وسأل إن كان سيدفع ثمن الطعام. بالتأكيد، قال له پيتر: ولكن لماذا؟ أخرج المالك كيسًا ورقيًا وقال له: «أنت تعلم لماذا... فقط ضع المال في هذا الكيس». بعد قليل جاء المالك ومعه الباقي في كيس ورقي آخر، وألقى به على طاولة پيتر.

جاءت هذه القصة من مذكرات ووتاروڤيتش قرب *السكاكين*، وفي هذه المذكرات كان قد تطرق إلى العديد من المواقف والمضايقات التي حدثت لسكّان الأرصفة في نيويورك، وبعد هذه الحادثة كانت أول فكرة خطرت لديڤيد أن يذهب إلى هذا المطعم ويصب عشرة جوالين من دم البقر على مطبخ المطعم. وبدلاً من هذا، ذهب إلى المطعم في وقت الغداء، وعندما كان المكان مزدحمًا، صرخ في وجه المالك مطالبًا إياه بتفسير ما فعله مع پيتر، حتى «توقفت كل شوكة وكل سكين في ذلك المكان عن الحركة. ولكن هذا لم يكن كافيًا لمحو غضبه».

لم يكن هذا مجرد مطعم واحد، بل كانت الطريقة الشائعة التي تُنزع بها صفة الإنسانية من أي شخص مصاب بالمرض، وأصبح الكل يريد حماية نفسه من العدوى. لقد كان السياسيون وقتها يحاولون حجز المرضى في المخيمات، وكان كتّاب الصحف يقترحون أن يوشم المصابون بالمرض كي يتم التعرف على حالات العدوى. لقد كانت هجمة هائلة من الرعب والذعر، وقد تقدم محافظ ولاية تكساس في تلك الفترة قائلاً: «إن كنتم تريدون إيقاف الإيدز، اقتلوهم جميعًا!» وظهر بعد ذلك محافظ مدينة نيويورك وهو يغسل يديه بعد أن وزّع بعض قطع البسكويت على أطفال مصابين بالإيدز.

كانت فكرة الموت قد أصابت بيتر بالذعر، وجعله خوفه شديد الغضب. بعد تشخيصه أصبح ديفيد يراه تقريبًا كل يوم، ليزوره في شقته أو في غرف المستشفيات. زار معه كل الأطباء الذين وعدوه بمعجزات العلاج. لقد كان ديفيد معه عندما مرض، وكان معه عندما مات أيضًا في السادس والعشرين من نوفمبر 1987، في عمر الثالثة والخمسين، بعد تسعة أشهر فقط من تعرّفه على تشخيص مرضه.

بعد أن غادر الجميع الغرفة، أغلق ديفيد الباب، التقط كاميرته وصوَّر فيلم لبيتر وهو في سرير المستشفى. وبعد أن انتهى من التصوير، التقط ثلاثًا وعشرين صورة لجسد بيتر وقدميه ووجهه، «تلك اليد الجميلة، ذلك الساعد الذي اخترقته الإبرة، لون ذراعه كان كالرخام».

كان بيتر هنا، لقد رحل بيتر. كيف ستتم التهيئة للانتقال أو الترجمة، للتغيير الضخم؟ في الغرفة التي أصبحت فارغة فجأة حاول أن يتحدث إلى أي روح كانت تحوم في المكان، ولكنه وجد نفسه غير قادر على إيجاد الكلمات الصحيحة، ليصبح في النهاية عاجزًا عن القيام بأي شيء.. «أريد قليلاً من الرحمة».

في الأسابيع الصعبة التي تلت ذلك، ذهب ديفيد إلى حديقة حيوان في حي ذي برونكس ليصور الحيتان البيضاء في خزاناتها. في المرة الأولى التي ذهب فيها إلى هناك كان الزجاج قد فُرّغ للتنظيف.. كانت هذه علامة للغياب. وبعدها عاد ديفيد إلى سيارته وقاد بها بعيدًا، وعاد من جديد لاحقًا ليلتقط الصورة التي أراد: الحيتان تلتف وتتحرك في دوائر، والضوء يسقط عبر الماء في حُزَم.

لاحقًا، أخرج فيلمًا لهوجار، والذي لم ينته بشكل كامل ليقطع فيلم الحيتان بمقاطع لجسد بيتر الميت على سرير المستشفى. رأيت هذا الفيلم في مكتبة فيلز في نيويورك، سقطت الدموع من عيني. كانت الكاميرا تتحرك بحنان، بحزن فوق عيني بيتر وفمه، يديه وقدميه، وإسوارة المستشفى تلتف حول معصمه النحيل، ثم تظهر طيور بيضاء، قمر وراء الغيوم، شيء ما أبيض اللون يتحرك بسرعة في الظلام. انتهت الشظايا بإعادة جمع حلم: رجل لا يرتدي قميصًا يُحمل بين سلسلة من الرجال الذين لا يرتدون قمصانًا، كان جسده ينتقل بسلاسة من يد إلى أخرى.

كان موت بيتر موتًا واحدًا ضمن سلسلة طويلة، خسارة واحدة ضمن آلاف الخسائر. لا يبدو من المنطقي أن توضع في العزلة، لم تكن هذه تجربة فردية؛ لقد كان مجتمعًا بأكمله ذلك الذي تعرّض

للهجوم، وأوشك على النهاية دون أن يلحظ ذلك أحد من الخارج. كلاوس نومي، نعم، ولكن أيضًا الموسيقي والملحن آرثر رسل، الفنان كيث هارنغ، الممثلة والكاتبة كوكي مويلر، الفنان الأدائي إثيل إيشلبرجر، الفنان والكاتب جوي براينارد، صانع الأفلام جاك سميث، المصور روبرت مابليثورب، الفنان فيليكس غونزاليز توريس: هؤلاء وآلاف غيرهم، ذهبوا جميعًا قبل وقتهم. «بداية نهاية العالم»، هكذا أسمتها سارا شولمان في الجملة الافتتاحية في روايتها التي صدرت سنة 1990 عن الإيدز، *أشخاص في مشكلة*. لا عجب أن ديڤيد وصف امتلاءه بالغضب كامتلاء البيضة بالدم، أو تخيل أن يتحول إلى مخلوق ضخم بإمكانه أن يدمر كل أولئك الذين اعتبروا حياته وحياة كل هؤلاء الأشخاص الذين أحبهم حياةً حقيرة.

بعد عدة أسابيع من موت پيتر، اكتشف توم راوفينبارت شريك ديڤيد بأنه أيضًا كان مريضًا بالإيدز وفي ربيع سنة 1988 شُخِّص ديڤيد به أيضًا. لقد كانت ردة فعله السريعة أنه سقط في حالة من الوحدة الشديدة.. الحب، كتب ذلك اليوم: الحب لم يكن كافيًا لجعلك تتصل، لدمج جسدك بالمجتمع، بالقبيلة، بالحبيب، بالأمان. أنت وحدك في أكثر المواقف صعوبة». كان قد انتقل في ذلك الوقت بعد وفاة هوجار إلى شقته، وكان ينام في سريره.

وخلال السنوات القادمة استمر ديڤيد برسم صورة لمخلوقات متعلقة ببعضها بواسطة الأنابيب أو الأوتار أو الجذور، جنين متعلق بجندي، قلب متعلق بساعة. كان أصدقاؤه مرضى أيضًا، كانوا يحتضرون؛ كان يشعر بألم وحزن غائر، ليواجه وحده حقيقة

فنائه. ومرة بعد أخرى، باستخدام فرشته، استمر برسم الأوتار التي تصل المخلوقات. الاتصال، التعلّق، الحب: هذه الاحتمالات الخطرة. لاحقًا، عبَّر عن هذه الحاجة بالكلمات: «إن كنت أستطيع أن أوصل أوعيتنا الدموية حتى نصبح واحدًا، كنت سأفعل. إن كنت أستطيع أن أوصل أوعيتنا الدموية لأوصلك إلى الأرض في هذه اللحظة الحالية، كنت سأفعل. إن كنت أستطيع أن أفتح جسدك وأدخل في جلدك وأنظر من عينيك وللأبد أجد شفتيّ قد انصهرتا في شفتيك، كنت سأفعل».

بالرغم من أن ردة فعل ديفيد الأولى كانت الوحدة فإنه قرر التعامل مع هذا الشعور بالعمل بشكل جماعي والتحالف من أجل صنع التغيير؛ ليقاوم التكميم والعزل الذي عانى منه عندما كان طفلاً، وليقوم بالتغيير ليس وحده بل مع الجموع. في تلك السنوات أصبح يعمل بشكل مستمر مع المقاومة المسالمة، ذلك الجزء من المجتمع الذي كان يدمج بين الفن والنشاط السياسي ليخلق قوة مبدعة.

وفي نهاية ثمانينيات القرن الماضي وبداية تسعينياته، كانت مجموعة الفنانين التي حاربت من أجل نشر الوعي حول مرض الإيدز قد نجحت في دفع البلاد نحو تغيير طريقة معاملتها لهم: ليكون هذا تذكيرًا بأهمية التحرك الجماعي لمقاومة عملية العزل والوصم بالعار. وفي تلك الفترة استخدم ديفيد اللغة والصورة، واستغل كل وسيلة ممكنة -التصوير، الكتابة، الرسم والأداء- كطريقة ليشهد على وقته. وفي إبريل من سنة 1989، كان قد ظهر في فيلم وثائقي يدعى صمت = موت، والذي كان يدور حول

النشاط السياسي والاجتماعي في نيويورك في السنوات الأولى للوباء، وكانت المخرجة الألمانية روزا فون پراوندهايم هي من عملت عليه. يظهر ديڤيد في الفيلم بشكل متكرر: رجل طويل بنظاراته، يرتدي قميصًا أبيض. يقف في شقته، يتحدث بصوت عميق عن تجربة العيش في مجتمع يحتقره، يمتلئ بالسياسيين المنافقين، ويموت فيه أصدقاؤه واحدًا تلو الآخر، وهو يعلم أن الڤيروس الذي قتلهم ينتشر في جسده الآن.

ما هو مدهش بشأن هذا الفيلم ليس فقط شدة غضب ديڤيد فيه وإنما أيضًا عمق تحليله. في عصر كان فيه المصابون بالإيدز يوصفون بأنهم عاجزون ومعزولون، محتضرون ووحيدون، رفض ديڤيد قبول وصف الضحية. وبدلاً من هذا، شرح كيف يمكن لهذا الڤيروس أن يكشف عن نوع آخر من المرض في عمق النظام الأمريكي.

لطالما كانت أعمال ديڤيد سياسية.. حتى قبل تلك الفترة، لطالما كان يناقش قضايا الجنس والاختلاف: مع نقل تجربة العيش في عالم يحتقرك، وتجربة أن تُعرَّض بشكل يومي للكره والحقد، ليس فقط من قبل الأفراد بل من قبل المؤسسات والمجتمعات أيضًا.

أحد أهم أعماله السياسية قطعته الفنية «يومًا ما هذا الطفل»، والتي أنتجها سنة 1990. ويُظهر هذا العمل ديڤيد في الثامنة من عمره، صنع هذه الصورة إعادة إنتاج صورة فوتوغرافية أصلية له عندما كان طفلاً. وكتب عليها نصًا كان بعض ما جاء فيه «يومًا ما سوف يسنّ السياسيون التشريعات ضد هذا الطفل»:

> يومًا ما ستعطي العائلات معلومات خاطئة إلى أطفالها وسوف يوصل كل طفل هذه المعلومات إلى عائلته المستقبلية، وهذه المعلومات سوف تُصمّم بطريقة تجعل الوجود لا يحتمل لهذا الطفل... هذا الطفل سيواجه الصعق الكهربائي، المخدرات، والعلاجات المكيّفة في المعامل... سوف يخسر منزله، حقوقه المدنية، عمله، وكل حرياته التي يمكن له أن يتصورها.

لقد كانت هذه قصته، ولكنها أيضًا قصة مجتمعه، قصة أمريكا، قصة العالم. قوة هذا العمل الفني تأتي من الطريقة التي تتخلص بها من تراكمات الوصمة، الفوضى السامة التي صنعتها الحضارة من الجنس. الأمر يعود إلى البداية، عندما بدأت رغبة المراهقة بالظهور. كل هذه العزلة، كل هذا العنف والخوف والألم: كانت نتيجة للرغبة في الاتصال.

***

البراءة، يا لها من نكتة. في سنة 1989، وجد ديفيد نفسه في واحدة من أكبر المعارك الثقافية عندما حاول الحزب المسيحي المتشدد قطع التمويل عن الوقف الوطني للفنون. وفي النهاية، قاضى ديفيد هذا الحزب في المحكمة بتهمة استخدام صوره الشخصية دون إذن منه، ليفوز بقضية مهمة تتعلق بعمل الفنان وحقوق إعادة إنتاج أعماله واستخدامها.

وفي شهادة ديڤيد، والتي قرأتها في مكتبة فيلز، تحدث بعاطفة كبيرة عن لوحاته، ليشرح أن معناها وسياقها يختلف تمامًا عن الطريقة التي وضعها فيها الحزب المسيحي، وأخبر القاضي:

> إنني أستخدم الصور الجنسية لأتمكن من التعامل مع ما مررت به في الماضي، وأنا أعتقد أن الجنس والجسد البشري ينبغي ألا يكون موضوعًا محرمًا في هذه الفترة المتأخرة من القرن العشرين. إنني أستخدم هذه الصور الجنسية لأظهر أنماط الاختلاف والتنوع بين البشر.

بعد هذه المحاكمة، أصدر ديڤيد كتابًا عن الجنس: «*ذكريات برائحة البنزين*» ليجمع فيه قطعًا من المذكرات والرسومات بالألوان المائية. في الحقيقة، كان يغلب عليه في تلك الفترة إحساسه بالوحدة، الوحدة ذاتها التي شعر بها عندما اكتشف إصابته بالإيدز، والتي شعر بها عندما كان طفلاً منبوذًا دون اهتمام أو رعاية. لم يستطع أحد الاقتراب من هذه المصاعب التي مر بها، لم يستطع أحد مساعدته على التعامل مع مشاعره أو مع خوفه. «ديڤيد لديه مشكلة» كتب بمرارة في مذكرته.. «إنه يشعر بالألم لأنه وحيد، ولا يستطيع تحمل وجود معظم الناس من حوله. كيف بإمكانك أن تحل مشكلة كهذه؟»

في آخر نص نُشر له، المقالة التي أنهى بها كتاب ذكرياته، كتب عن شعور الاختفاء، عن تصاعد كرهه للناس لأنهم لم يكونوا قادرين على رؤيته، على رؤية حقيقته التي تختبئ خلف جسده،

والذي كان يبدو أنه بصحة جيدة من الخارج. كان جسده في تلك الفترة بمثابة الدرع الخاوي، لا شيء يختبئ خلفه.

لطالما كره ديفيد الطريقة التي كان يتصرف بها ناشطو الإيدز، والإيجابية التي كانوا يتحلون بها، والطريقة التي كانوا يرفضون بها احتمالية الموت. والآن تمكن من قول كل شيء، العزلة المطلقة بسبب مرضه. كان يبلغ من العمر ستة وثلاثين عامًا. لقد كان ديفيد رجلاً محبوبًا، متعاونًا مع الجميع، وكانت رسائله، مذكراته، سجلات هاتفه، وأشرطته المسجلة تشهد على الطريقة التي كان الجميع يحبه بها، وعلى صدق علاقاته والتزامه العميق بها، وعلى اندماجه في مجتمعه. وبالرغم من هذا:

> أنا زجاج، زجاج صافٍ فارغ... لا يمكن للفتة أن تلمسني. لقد وقعت في كل هذا من عالم آخر ولا أستطيع التحدث بلغتكم أكثر من هذا... أشعر بأنني نافذة، ربما نافذة مكسورة. أنا إنسان زجاجي. أنا إنسان زجاجي يختفي في المطر. أنا أقف بينكم جميعًا لألوح بذراعي ويدي الخفية. أنا أصرخ بكلماتي الخفية... أنا أختفي.. أنا أختفي ولكني لست سريعًا بما يكفي.

الشعور بالاختفاء وعدم القدرة على التعبير، الجليد والزجاج: إنها الصور الكلاسيكية للوحدة، لشعور الاستبعاد. لاحقًا، ظهرت هذه الكلمات الخارقة في رواية مصورة عن حياة ديفيد كانت تحمل اسم «*سبعة أميال في الثانية*»، والتي عمل عليها أصدقاؤه من الفنانين: جيمس رومبرغر ومارغريت ڤان كووك.

تظهـر الصـور فـي الصفحـة الأولـى شـقة هوجـار مـن الشـارع فـي الخـارج، على طريقـة إدوارد هوبر. إنـه المسـاء. السـماء بألـوان كووك المائيـة تتحـول إلـى سـماء سـحرية، جانـب البنايـة يرتفـع فـي لهـب وردي وذهبـي.. صنـدوق بريـد، أوراق مـن صحيفـة تتناثـر علـى الشـارع.. النوافـذ فـي الشـقة تشـتعل، ولكن لا يوجـد أي شـيء مرئـي خلـف الزجـاج. نيويـورك 1993، هـذا مـا كتـب فـي أسـفل الصفحـة، ليـدل هـذا علـى سـتة أشـهر علـى الأقل بعد مـوت ديڤيـد هنـاك، فـي الثانـي والعشـرين مـن يوليـو سـنة 1992، برفقـة عائلتـه وأصدقائـه، كان ديڤيـد أحـد 194476 شـخصًا ماتـوا بسـبب عـدوى متعلقـة بالإيـدز فـي أمريـكا فـي تلـك السـنة.

***

لقـد كنـت ألاحق أرشـيف ووناروڤيتش فـي جامعـة نيويـورك منـذ أن رأيـت صـور رامبـو لأول مـرة. كنـت أذهـب فـي بعـض الأسـابيع بشـكل يومـي لأبحـث فـي مذكراتـه أو لأسـتمع إلـى تسـجيلاته. كان كل شـيء أنتجـه ديڤيـد شـديد الحساسـيّة، ولكـن تلـك التسـجيلات كانـت تحمـل مشـاعر صريحـة لدرجـة محبطـة تجعـل مـن الصعـب الاسـتماع لهـا. وبالرغـم مـن هـذا وجـدت أن اسـتماعي إلـى صـوت نومـي وهـو يغنـي، واسـتماعي إلـى تسـجيلات ديڤيـد قـد خفـف مـن إحساسـي بالوحـدة، لأننـي ببسـاطة تمكنـت مـن الاسـتماع إلـى شـخص آخـر وهـو يحـول ألمـه إلـى صـوت، ويعطـي مسـاحة لمشـاعره الصعبـة والمذلـة.

كانـت العديـد مـن تسـجيلات ديڤيـد قـد دارت عنـد اسـتيقاظه مـن نومـه أو فـي منتصـف الليـل. غالبًـا تسـتطيع أن تسـمع صـوت بـوق سـيارة أو صـوت صافـرات الإنـذار، أو صـوت بعـض الأشـخاص

الذين يتحدثون في الشارع خارج غرفته. ثم يأتي صوت ديڤيد الرخيم، وهو يحاول الخروج من حالة النوم. يتحدث ديڤيد عن أعماله وعن هويته الجنسية وفي بعض الأحيان كان يذهب إلى نافذته، يفتح الستائر، ويتحدث عن الأشياء التي يراها في الخارج. رجل في النافذة المقابلة، يسرح شعره أسفل مصباح كهربائي. غريب ذو شعر غامق يقف خارج مغسلة ملابس صينية، ينظر إلى عيني ديڤيد دون أن يشيح بنظره بعيدًا. يتحدث ديڤيد عن توقعه لإحساسه عندما يموت، هل سيكون الموت مخيفًا أو مؤلمًا. يقول أنه يأمل بأن يكون الموت كالدخول في الماء الدافئ ثم يبدأ بالغناء: نوتات منخفضة، ترتفع وتسقط فوق موجات مرور الصباح.

في إحدى الليالي، يستيقظ ديڤيد بعد كابوس ويأخذ آلة التسجيل ليتحدث عنه. كان الكابوس عن حصان على سكة حديد، كان عموده الفقري مكسورًا، ولم يتمكن من الهرب. «لقد كان الحصان حيًا،» يقول ديڤيد، «وكان من المزعج جدًا رؤية هذا المنظر». يصف محاولته إنقاذ الحصان، وكيف أُخذ بعيدًا وسُلخ وهو على قيد الحياة. «لا أعرف ما معنى هذا بالنسبة إليّ. وأشعر بالأسى والحزن العميق. مهما كان معنى هذا الكابوس فإنه محزن جدًا وصاعق». ثم يودع آلة التسجيل ويغلقها.

هنالك شيء حي، حي وجميل حُطّم في معدّات وعجلات المجتمع. عندما فكرت في أولئك الذين ماتوا والتجارب التي مروا بها قبل موتهم؛ عندما فكرت في أولئك الذين نجوا وحملوا داخلهم عقدًا كاملاً من الأسى، عقدًا من الأشخاص المفقودين،

عدت وتذكرت كابوس ديفيد. عندما كنت أبكي وأنا أستمع إلى تسجيلاته، وكنت أمسح دموعي بكمي، لم يكن هذا بكاء الحزن فقط أو الشفقة، بل كان بكاء الغضب أيضًا، لأن رجلاً موهوبًا وعبقريًا كهذا مات في السابعة والثلاثين من عمره، لأنني عشت في عالم يسمح ويشرف على موت جماعي كهذا، ولا أحد يمكنه إيقاف القطار أو إنقاذ الحصان من الخطر.

لقد قبض ووناروفيتش ليس فقط على إحساس البقاء خارج المجتمع، بل أيضًا على محاولة إظهار العداء لمضايقاته وحساسيته المفرطة لطرق الحياة المختلفة. كان يطلق عليه اسم «العالم ما قبل المُخترع»، الوجود ما قبل المُخترع من التجارب السائدة، والتي تبدو حميدة وعادية، جدرانها غير مرئية حتى تصطدم بها. كانت كل أعماله في سبيل المقاومة ضد هذه القوة المهيمنة، تقودها رغبة في الاتصال والوصول إلى أسلوب أعمق وأكثر حرية في الوجود. وأفضل طريقة وجدها للقتال كانت أن يخبر الحقيقة عن حياته، أن يخلق العمل الذي يقاوم الخفاء والصمت؛ الوحدة التي تنشأ بسبب إنكار المجتمع وجودك، بكشط اسمك من التاريخ، والذي ينتمي إلى العادي وليس إلى صاحب الوصمة.

في كتابه قرب *السكاكين*، يتحدث بوضوح عن فكرته فيما يخص العمل الفني ووظيفته:

أن أنتج عملاً أو أكتب نصًا يحتوي على ما يعدّ خفيًا بسبب التشريعات أو المحرمات الاجتماعية في بيئة خارج ذاتي يجعلني أشعر بأنني لست وحيدًا؛ يجعلني أشعر بالصحبة لوجوده. الأمر أشبه بالقدرة على التكلم من البطن واستخدام دمية – الفرق

الوحيد يكمن في أن العمل الفني باستطاعته أن يتحدث إلى نفسه أو أن يتصرف كمغناطيس يجذب حوله أعمالاً فنية أخرى قد عُرِّضت للتكميم أيضًا.

مشاعره نحو العام والخاص كانت قد ألهمت تفكيره في الموت أيضًا. لم يكن يريد لأحد أن يصنع له نصبًا تذكاريًا بعد موته، لم يكن يريد لأصدقائه أن يبكوا عليه، لم يكن يريد لموته أو لموت غيره أن يكون تجريديًا، لم يكن يريد لهذا الحدث أن يمر دون انتباه من العالم. في حضوره المستمر خلال السنوات التي سبقت وفاته لتدشين النصب التذكارية المختلفة للعديد من ضحايا تلك الفترة، كان يشعر بحاجة ملحة إلى الجري في الشوارع والصراخ، ليجبر كل من يعبر الشارع على التوقف وملاحظة الدمار الحاصل.

لقد أراد أن يجد طريقة تجعل من الممكن تحويل كل خسارة إلى خسارة ملموسة، ليجعل كل موت محسوبًا. المقالة التي كتبها في التعبير عن أفكاره بهذا الشأن كانت تنتهي بخيال يتمنى تحقيقه، ويتمثل في أنه كلما مات مريض بالإيدز فإن على أحبابه وأصدقائه أخذ جثته في سيارة وإيصالها إلى العاصمة الأمريكية واشنطن حتى توضع أمام البيت الأبيض. لقد كانت هذه رؤيته، ليكسر الحاجز الفاصل بين الحزن الخاص والشعور بالمسؤولية.

ولهذا فإن جنازته كانت أول جنازة سياسية لأحد ضحايا الإيدز، لتتبعها العديد من الجنازات التي تحولت إلى مظاهرات سياسية حاشدة. في الساعة الثامنة مساءً في يوم الأربعاء التاسع والعشرين من يوليو سنة 1992 اجتمع حشد من المشيعين في

الشارع خارج شقة هوجار. مئات الأشخاص مشوا في صمت عبر المنطقة خلف لوحة سوداء كُتب عليها بحروف بيضاء كبيرة:

ديفيد وونناروفيتش

1992-1954

مات بسبب الإيدز

بسبب

تجاهل الحكومة

وفي موقف للسيارات على مقربة من الحدث كانت كتاباته تُقرأ على الملأ، وبعض أعماله الفنية كانت تعرض بواسطة المكبرات على الجدران، كما كان يفعل بأعماله خلال سنوات نشاطه في نيويورك. إحدى الجمل التي قُرِئت كانت: «أن تقوم بتحويل الخاص إلى عام هذا فعل تترتب عليه تداعيات رائعة في العالم ما قبل المُخترع». ثم أُحرقت اللوحة في الشارع، لتكون هذه الجنازة من أجل شخص حارب طوال حياته لإظهار الحقيقة، للمشاركة في الوجود، للعيش دون تهديد العنف أو الاعتقال، لتجربة الحياة والوصول إلى سعادتها.

بعد ذلك بعدة أشهر، في الحادي عشر من أكتوبر نظّمت حركة *ACT UP* مسيرة في واشنطن لتأخذ شكلاً سياسيًا واضحًا. لقد كان ذلك وقتًا مظلمًا وكئيبًا جدًا. وكان الناس في حالة من التعب والإرهاق، الحزن واليأس. تجمّع المئات عند الساعة الواحدة ظهرًا ومعهم رماد أحبائهم الذين ماتوا بسبب المرض. ثم بدأت

المسيرة قرب البيت الأبيض. وعندما وصلوا إليه، بدؤوا بنثر الرماد على حديقة البيت الأبيض من خلف السياج. كان رماد جسد ديفيد ووناروفيتش قد نُثر هناك أيضًا.

وقبل ذلك بسنوات، كان ديفيد قد اعتاد شراء بذور العشب من متجر صغير لينثرها قرب الأرصفة. الصورة المفضلة بالنسبة إليّ من صور ديفيد، كانت تُظهره وهو يمشي على عشب زرعه في إحدى صالات المغادرة للمطار: كان العشب منتثرًا حول الحطام. كان ذلك فنًا دون اسم، غير قابل للتصميم، إنه فن متعلق بالانتقال والتغيّر، وباستخدام الخيمياء لتحويل المخلفات إلى حياة.

لقد تذكرت تلك الصورة عندما رأيت مقطع فيديو لرماد جثته وهو يسقط، وسحب الغبار التي تشكلت بسبب ذلك الحدث، بقايا رماد مئات الضحايا الذين يشكلون نسبة بسيطة جدًا من الضحايا في ذلك الوقت. لقد كان أحد أكثر المشاهد التي رأيتها تمزيقًا للقلب في حياتي، إنها لفتة لليأس المطلق. وفي الوقت ذاته كان ذلك تصرفًا رمزيًا مكثفًا للقوة. أين ديفيد الآن؟ مثل كلاوس نومي، مثل بقية الفنانين الذين رحلوا، لقد عاشوا في أعمالهم وفي كل من رأى أعمالهم، كما قال بالضبط قبل سنوات لنان غولدن في محادثتهما في مجلة *Interview*: «عندما يسقط هذا الجسد، أريد لبعض تجاربي أن تستمر في الحياة بعدي». وهكذا نُثر رماد جسده على عشب البيت الأبيض ليبقى في القلب المطلق لأمريكا، ويقاوم الاستبعاد حتى النهاية.

7
تجسّد الأشباح

«أن تقوم بتحويل الخاص إلى عام هذا فعل تترتب عليه تداعيات رائعة في العالم ما قبل المُخترع». كانت هذه كلمات وونارونيتش، ولكن نتائجها لم تكن كما كان يتخيل على الإطلاق.

في بداية الربيع أوشكت فترة إقامتي في الشقة على الانتهاء، وكان علي الانتقال إلى غرفة مؤقتة في غرب الشارع الثالث والأربعين، في الطابق العاشر، في مكان قد كان في السابق عبارة عن فندق ميدان التايمز. إن نظرت إلى الجنوب، كان بإمكاني رؤية مرايا نوافذ فندق ويستن. كان النادي الرياضي على مستوى البصر، وكنت في أوقات مختلفة خلال النهار أو الليل أرى بعض الأشخاص يتمرنون هناك على الدراجات. النافذة الأخرى كانت تطل على مجموعة من متاجر الكاميرات، بقالات، وأندية للتعري، *PLAYPEN* و*LACE*، شلال من الرجال يحملون حقائب ظهر وقبعات بيسبول كانوا يدخلون إلى تلك الأماكن.

لا تُطفأ أنوار ميدان التايمز أبدًا.. لقد كان فردوسًا للأضواء الاصطناعية، لتأخذ مكان تقنيات أخرى قديمة مثل أضواء النيون. غالبًا ما كنت أستيقظ عند الساعة الثانية، الثالثة، أو الرابعة صباحًا لأشاهد أمواج النيون وهي تعبر غرفتي. خلال

تلك الفترة غير المرغوب فيها من الليل، أستيقظ من سريري وأفتح الستائر. في الخارج، هنالك شاشة إلكترونية عملاقة تعرض ستة أو سبعة إعلانات بشكل متكرر.

لقد وجدت شقتي الجديدة بالطريقة التي وجدت بها كل شققي السابقة: عن طريق وضع إعلان على فيسبوك. لقد كانت الشقة الجديدة تعود إلى امرأة لم ألتقِ بها من قبل، ولكنها كانت تعرف شخصًا أعرفه. وفي البريد الإلكتروني الذي تلقيته منها كانت قد أخبرتني أن الغرفة صغيرة جدًا، وأنها تحتوي على مطبخ وحمام، لتحذرني من الزحام المروري ومن أضواء النيون. ما لم تخبرني به هو أن البناية كانت عبارة عن مأوى تديره إحدى المؤسسات الخيرية، والتي كانت تؤجر الغرف الرخيصة للعاملين بالإضافة إلى مجموعة من المتشردين، خاصة أولئك الذين يحملون مرض الإيدز أو بعض الأمراض العقلية الخطرة. أخبرني بذلك أحد الحراس عند مدخل البناية قبل إعطائي بطاقة الدخول الإلكترونية للبهو، ثم أخذني إلى الأعلى ليريني الغرفة وكيفية فتح الأقفال. كان قد بدأ عمله هنا منذ فترة قصيرة، وفي المصعد أخبرني عن السكّان، وقال لي عن الأشياء التي قد أراها والتي قد لا أراها، *إن لم نكن قلقين بشأن حادثة ما، فلا داعي للقلق*.

كانت الممرات مطلية باللون الأخضر كلون المستشفيات، وكانت تحتوي على أضواء حمراء وبيضاء، وعلامات لمخارج الطوارئ. كانت غرفتي تتسع بالضبط لمرتبة ولمكتب، مايكروويف، حوض، وثلاجة صغيرة. كانت هنالك خرزات مهرجان ماردي جرا

في الحمام، وكانت الجدران تحمل بعض الكتب والألعاب على الرفوف. كانت أصوات المسجل والتلفاز تتسرب عبر الجدران، وفي الخارج كان حشد من الناس يخرجون من محطة المترو القريبة.

لقد كنت في مركز زلزال القرن الواحد والعشرين، وعشت فيه حسب قوانينه. كل يوم كنت أستيقظ وقبل أن أفتح عيني بشكل كامل كنت أسحب جهازي المحمول إلى سريري وأتصفح تويتر. كان تويتر أول ما أتصفحه وآخر ما أتصفحه كل يوم، لأتجاوز بسرعة تغريدات من غرباء، مؤسسات، أصدقاء، هذا المجتمع سريع الزوال والذي كان حضوري فيه متقطعًا ودون روح. أنتقل فيه من أغلفة الكتاب، إلى أخبار عن حوادث موت، إلى صور لبعض المظاهرات، إلى افتتاح معرض فني، إلى أخبار اللاجئين في غابات مقدونيا، إلى هاشتاق مخجل، إلى هاشتاق كسول، إلى الاحتباس الحراري، وشاح ضائع: كمية هائلة من المعلومات، المشاعر والآراء التي تلقت مني أحيانًا اهتمامًا أكبر من أي شيء حقيقي في حياتي.

وكان تويتر مجرد مخرج، بوابة إلى المدينة اللانهائية للإنترنت. أيام كاملة انقضت وأنا ضائعة في جيوب وسلالم من المعلومات؛ كنت أقرأ في السابق، في عصر الورق، وأدفن نفسي في كتاب، أما الآن فأنا أحدق إلى هذه الشاشة، عشيقتي الفضية.

كنت أتصرف كجاسوسة. وكان الأمر أشبه بالعودة إلى المراهقة. ماذا كنت أريد؟ عم كنت أبحث؟ ماذا كنت أفعل هناك، ساعة بعد ساعة؟ أشياء متناقضة. أردت أن أعرف كل ما يدور

في العالم. أردت أن أكون على اتصال وأردت أن أحافظ على عزلتي، على مساحتي الخاصة. أردت أن أنقر وأنقر حتى تنفجر نقاط اشتباكي العصبي، حتى أغرق من شدة الفيضان. أردت أن أنوّم نفسي مغناطيسيًا بالبيانات، بالبكسلات الملونة، لأشغل قلقًا مخيفًا حول حقيقتي، لأُبيد مشاعري. وفي الوقت نفسه أردت أن أستيقظ وأكون منخرطة في الحراك السياسي والاجتماعي. وأردت أيضًا أن أعلن عن وجودي، لأتحدث عن اهتماماتي واعتراضاتي، لأخبر العالم أنني ما زلت هنا، أفكر في أصابعي، حتى لو كنت على وشك فقدان فن الكلام. أردت أن أنظر وأن ينظر الآخرون إلي، وكان كل هذا لسبب ما أكثر سهولة على الشاشة.

من السهل فهم الطريقة التي تصل بها الشبكة الاجتماعية إلى شخص يعاني من وحدة مزمنة، بوعودها بالاتصال، وحفظ الخصوصية الجميلة والتحكم الكامل. يمكنك البحث عن رفقة دون أن تخاطر بأن يتعرف عليك أحد، أو تُكتَشف في حالة من الرغبة أو الحاجة أو النقص. يمكنك أن تصل إلى مَن تريد ويمكنك أن تختبئ؛ يمكنك أن تتخفى أو تُظهر نفسك.

بطرق عديدة، جعلني الإنترنت أشعر بالأمان. أحببت الطريقة التي كنت أتواصل بها عبره: التراكم الصغير للشحنات الإيجابية، القلوب التي كنت أحصل عليها في تويتر، الإعجاب الذي كان يصلني في فيسبوك، هذه الآلات الصغيرة التي صُممت وبُرمجت لرفع مستوى غرور العميل ورضاه عن ذاته. كنت مستعدة لأن أكون مصاصة دماء، لأن أنشر معلوماتي، وأترك آثاري الإلكترونية التي

تصف اهتماماتي وولاءاتي للشركات في المستقبل حتى تتمكن من تحويلها إلى أي عملة تريدها. أحيانًا، كان يبدو أن المقايضة تنتهي لصالحي، خاصة في تويتر، بموهبته في إدارة الحوار بين الغرباء الذين يشتركون في الاهتمامات والولاءات.

في السنة الأولى من وجودي هناك شعرت بأنني في مجتمع، أو في مكان مليء بالبهجة؛ خط من خطوط الزمن في الحقيقة، مع الأخذ بالاعتبار الطريقة التي كنت أجرّب بها الوحدة. وفي أوقات أخرى بدا الأمر وكأنه جنون محض، مضيعة للوقت دون كسب أي شيء محسوس: نجمة صفراء، بذرة سحرية، نموذج وهمي للألفة، ولهذه الأشياء كنت أستسلم وأضع كل قطع هويتي، كل عنصر مني عدا العنصر الجسدي الذي كنت أفترض أنني أحافظ عليه. وكان الأمر يتطلب فقط بعض الصداقات الإلكترونية الفائتة أو شيئًا من الانخفاض في عدد علامات الإعجاب التي أحصل عليها كي تعود وحدتي إلى الطفو على السطح من جديد، ولأشعر بإحساس كئيب بأنني فشلت في التواصل.

الوحدة التي يسببها الإقصاء الافتراضي مؤلمة تمامًا كتلك التي تسببها الأحداث الواقعية: موجة من المشاعر التعيسة التي شعر بها بالتأكيد كل شخص على الإنترنت في فترة أو أخرى. في الحقيقة، هنالك لعبة افتراضية تدعى سايبر بول، يستخدمها علماء النفس لقياس آثار الرفض الاجتماعي التي يمر بها بعض الأفراد، وفي هذه اللعبة يلعب الفرد مع لاعبين من الكمبيوتر ويمرر الكمبيوتر الكرة بشكل طبيعي بين جميع اللاعبين في الدورين الأولين، ثم يحصر التمرير بين اللاعبين المبرمجين

فقط. وهذا الأمر يشبه تمامًا أن يتحدث شخصان أمامك أو داخل أحد تطبيقات المحادثة ثم يتجاهلانك تمامًا لتبقى وحدك.

ولكني لم أهتم قط، يمكنني دائمًا البحث عن محادثة أخرى. كان الكمبيوتر يخدم سلسلة من المتع، من التحديق الخالي من الخطر، لأن كل شيء كنت أراقبه وأحدق فيه لم يدرك وجودي على الرغم من أني تركت خلفي أثرًا خفيًا من البيانات التي قد تدل علي. وبينما كنت أتصفح شوارع الإنترنت أراقب ما وضعه الناس عن حياتهم وأجسادهم، كنت أكاد أشعر بنفسي وأنا أصبح كقريبة لبودلير والذي تحدث في إحدى نصوصه عن الفلونور «العابر الحر للمدينة»:

> يستمتع الشاعر بقدرته على تمثيل ذاته أو شخص آخر، كما يختار. كتلك الأرواح الجوّابة التي تذهب للبحث عن جسد، يدخل الشاعر كما يشاء في شخصية كل رجل. وله وحده كل شيء شاغر.

كنت أسير طوال الوقت، ولكن لم يسبق لي أن سرت في مدينة بتلك الطريقة. وجدت فكرة بودلير بغيضة، في الحقيقة، وجدته تنازلاً مدهشًا للتأقلم والتفاعل مع حياة الآخرين وواقعهم. ولكن على الإنترنت، كان من الصعب تذكر أن هؤلاء البشر يملكون أجسادًا أيضًا، وأرواحًا ومشاعر قابلة للإحساس. بعض الأشخاص كان لديهم ميل كبير لأن يصبحوا مجردين، غير حقيقيين، هوياتهم مبهمة وقابلة للتشكيل.

أو ربما كنت على وشك التحول إلى إدوارد هوبر. مثله تمامًا، وجدت نفسي مختلسة، مخيفة، متلصصة على النوافذ المفتوحة، أجوب بحثًا عن مشاهد مثيرة. ومثله تمامًا، كان اهتمامي ينصب على الإيروتيكا. كنت أتصفح الإعلانات المختلفة على موقع *Craigslist* تمامًا كما كنت أسير في شوارع نيويورك، أحدق في رفوف السوشي، الزبادي، الآيس كريم، قوارير البيرة، وأنا أتساءل عن حقيقة الشيء الذي أبحث عنه، الشيء الذي بإمكانه أن يرضيني ويجعلني أستقر.

لا أحد أعرفه سوف يعترف بإعجابه بموقع *Craigslist*، ولكني دائمًا ما وجدته مبهجًا بشكل غريب. العرض الجريء للحاجة، القوائم المختلفة والواضحة لاحتياجات الناس كانت أكثر ديموقراطية من تلك التي كانت تُعلن في مفامرات وونار وفيتش على الأرصفة. لو كان الإنترنت مدينة، فإن *Craigslist* سيكون حتمًا ميدان التايمز، منطقة للالتقاء الطبقي، والعرقي، مع الرغبة الجنسية أيضًا.

متمددة على المرتبة في شقتي، كنت أقضي ساعات طويلة وأنا أتصفح الإعلانات المختلفة، يحفزني العدد الكبير من الناس الذين على استعداد لعرض رغباتهم واحتياجاتهم أمام الملايين. متمددة على المرتبة في شقتي أقضي ساعات طويلة وأنا أتصفح الإعلانات على الإنترنت. ولكن استراق النظر لم يكن من جهتي فقط. جزء من إغراء هذا الموقع يتمثل في أنه بإمكان أصحاب الإعلانات معرفة أنني رأيت إعلاناتهم، وبهذه الطريقة كنت أجعل نفسي عرضة للبحث والتحقيق الافتراضي بينما أسيطر على

الموقف، دون أن يتمكن أحد من رفضي بشكل مباشر. لا يمكنك أن تعرف أبدًا إلى أي درجة ستكون شاشتك واضحة وشفافة. كنت قد وضعت بعض الإعلانات للبحث عن شريك في الموقع. وكانت الرسائل التي تصلني تتفاوت بين الوضوح وبين التلميح. أجبت على بعضها، وخرجت في عدة مواعيد مع بعض الرجال الذين أرسلوا لي، ولكن لم تنجح هذه التجربة قط. ولم أكن أشعر بالألم أو الإحباط بعد ذلك، شيء ما في داخلي قد تفتّت . ولم أر أيًا من أولئك الرجال ثانيةً. وبدلاً من ذلك، بقيت في شقتي، لأبحث عن نوع من الاتصال الذي لا يستدعي المواجهة الجسدية والبحث المضني.

أحيانًا، وبينما أنا أتصفح الموقع، كنت ألمح وجهي في المرآة، شاحبًا، غائبًا، لامعًا. قد أكون مدهوشة من الداخل، ثائرة، أو غاضبة، ولكني كنت أبدو كامرأة نصف ميتة من الخارج، جسد منعزل تسيطر عليه آلة. بعد عدة سنوات، وبينما كنت أشاهد فيلم سبايك جونز Her، رأيت صورتي ذاتها في وجه خواكين فينيكس، الرجل الذي كان يتوق للألفة والحب لدرجة أنه وقع في حب نظام تشغيله، مشهد آخر يذكر بآندي وارهول وآلة تسجيله. لم تكن سعادة البطل في الفيلم هو ما ذكرني بنفسي، ولا مشاهده وهو يدور حول نفسه ومعه هاتفه. ولكن المشهد في بداية الفيلم، عندما عاد من العمل إلى المنزل، وجلس في الظلام وراح يلعب على الجهاز، كانت ملامح وجهه منغمسة في اللعبة، كان يبدو يائسًا، سخيفًا، ومنفصلاً تمامًا عن الحياة، وأدركت في تلك اللحظة أنه توءمي: أيقونة لعزلة القرن الواحد والعشرين واستقلال البيانات.

في هذه اللحظة من التاريخ لم يعد من السخيف أن يقع أحدهم في حب نظام تشغيل. الثقافة الرقمية تتطور بشكل متسارع لدرجة يصعب تتبعها. في لحظة كان الخيال العلمي على سبيل المثال أمرًا سخيفًا جدًا، وفي اللحظة التالية أصبح طقسًا طبيعيًا وجزءًا من الحياة اليومية. في السنة الأولى التي كنت فيها في نيويورك، قرأت كتاب جينيفر إيغان A Visit from the Goon Squad. وكانت بعض أحداث الكتاب تدور في المستقبل، وتتضمن اجتماع عمل بين امرأة شابة ورجل أكبر منها. وبعد تبادل الأحاديث، وبعد برهة ترتبك المرأة بسبب مطالبات الحديث، وتطلب من الرجل إن كانت تستطيع التواصل معه إلكترونيًا على الرغم من أنهما كانا يجلسان وجهًا لوجه. وبينما كانت المعلومات تنتقل بينهما بشكل صامت، بدا عليها النعاس من شدة الاسترخاء والرضا، لتصف الحديث الإلكتروني بينها على أنه حديث صافٍ. بينما كنت أقرأ هذا الجزء، أتذكر أنني اعتقدت أن هذا مروع، صادم، وبعيد المنال. ولكن بعد عدة أشهر في نيويورك بدا الأمر معقولاً، وتمكنت من استيعاب حاجة البعض إلى القيام به. والآن هذا ما نفعله بالضبط: رسائل نصية في الشركة، إيميلات نرسلها لزملائنا في الغرفة ذاتها، محاولاتنا لتجنب اللقاء. الرسائل الخاصة في تويتر.

الراحة التي نجدها في الكون الافتراضي، في تسجيل الدخول، في امتلاك السيطرة. في كل مكان ذهبت إليه في نيويورك، في المترو، في المقاهي، حتى في الشوارع، كنت أجد من حولي وهم سجناء لشبكاتهم الخاصة بهم. معجزة الأجهزة المحمولة مكّنت

البشـر مـن الانفصـال عـن بعضهـم عنـد وجودهـم معًـا، ومكّنتهـم أيضـا مـن التواصـل مـع بعضهـم عنـد وجودهـم وحدهـم. ولا يبـدو أن أحـدًا يُسـتثنى مـن هـذا الحكـم إلا المتشـردون، لأنـه حتـى أطفـال الشـوارع الآن يذهبـون دائمًـا إلـى متجـر آبـل ويسـتخدمون الأجهـزة هنـاك لتصفـح فيـس بـوك حتـى وهـم يعرفـون أنهـم لا يملكـون مكانًـا ينامـون فيـه فـي الليـل.

جميعنـا نعـرف هـذا. لا أسـتطيع عـدَّ المقـالات التـي قرأتهـا فـي تحليـل الطريقـة التـي أصبحنـا فيهـا أشـبه بالكائنـات الفضائيـة؛ وكيـف أننـا نتقـرب مـن كارثـة اجتماعيـة تتعلـق بالألفـة والحـب، مـع تدهـور قدراتنـا علـى التعـارف والحديـث بشـكل ملحـوظ. ولكـن هـذا أشـبه بالنظـر إلـى الجهـة الخاطئـة مـن المنظـار. لا أظـن أننـا أصبحنـا منعزليـن عـن بعضنـا بسـبب اتكالنـا علـى الآلات والأجهـزة للقيـام بأغلـب نشـاطاتنا الاجتماعيـة. بالطبـع هـي دائـرة واحـدة، ولكـن الدافـع الأسـاسـي الـذي جعلنـا نختـرع هـذه الأجهـزة مـن الأسـاس هـو صعوبـة التواصـل المباشـر، وكونـه مخيفًـا أو حتـى خطِـرًا فـي بعـض الأحيـان. والسـبب الـذي جعلنـا نسـتخدم هـذه الأجهـزة هـو قدرتهـا علـى توفيـر اتصـال آمـن، لا يمكـن أن يشـعر صـاحبـه بالرفـض، سـوء الفهـم أو عـدم التقديـر.

ووفقًـا للمحللـة النفسـية شـيري تـركل -البرفسـور فـي جامعـة ماساتشوسـتس للتقنيـة، والتـي أمضـت ثلاثيـن عامًـا مـن حياتهـا العمليـة وهـي تكتـب عـن التفاعـل بيـن البشـر والتقنيـة- جـزء مـن إغـراء الشاشـة هـو أنهـا تخـدم بشـكل خطـر نسـيانًا ممتعًـا للـذات فـي حالـة أشـبه بالاسـتلقاء علـى أريكـة المعالـج النفسـي. وهـذان الفضـاءان

يقدمان مجموعتين معقدتين من الاحتمالات، تبادل مغرٍ بين المرئي والخفي. عندما نستلقي على أريكة المعالج النفسي ونرى السقف، لا يمكننا أن نرى مَن يراقبنا، وهذا بالضبط ما يحدث في استخدامنا للشاشة، تكتب شيري تركل في كتابها وحيدون *معًا*:

> ... تشعر بأنك محمي. وبالرغم من أنك وحيد فإن احتمالية التواصل اللحظي في أي ثانية تجعلك تشعر وكأنك مع أحدهم. في هذا الفضاء المليء بالدهشة، حتى المستخدمون الذين يعرفون أن هذه المعلومات قد تُحفظ وتُشارك وتُقدّم أمام المحكمة، يخضعون لوهم الخصوصية. وحيدًا مع أفكارك، ولكنك متصل مع خيال ملموس للآخرين، وتشعر بأنك حر وبإمكانك اللعب. على الشاشة، لديك فرصة لكتابة نفسك من جديد كأي شخص تريد أن تكونه، ولديك فرصة لتخيل الآخرين كما تشاء، لتقوم ببنائهم حسب غاياتك. إنها عادة مغرية ولكنها خطرة على العقل.

نُشر كتابها «وحيدون معًا» سنة 2011 ليكون الجزء الثالث من ثلاثية تتحدث عن العلاقة بين البشر والكمبيوتر، وكانت هذه الثلاثية نتيجة لسنوات من العمل والبحث، من المراقبة والنقاش حول الطريقة التي نستخدم بها التقنية، من أطفال المدارس إلى المراهقين الذي يبحثون عن مساحة تتسع لتعبيرهم عن أنفسهم، إلى المسنين وتعاملهم مع الروبوتات في دور الرعاية.

في الكتاب الأول لشيري تركل *الذات الثانية* (1984)، وفي الكتاب الثاني «*حياة على الشاشة*» (1992)، تُقدّم الأجهزة على أنها أشياء إيجابية. الكتاب الأول كانت قد كتبته قبل ظهور الإنترنت، وكان يناقش فكرة الكمبيوتر كحليف أو صديق، بينما يستكشف الكتاب الثاني الطريقة التي تسهم فيها الأجهزة المتصلة في خلق منطقة حرة للاكتشاف والتعديل في الهوية، حيث يمكن للأفراد إعادة تعريف أنفسهم، والقيام بالتواصل مع بعضهم عبر العالم، مهما كانت اهتماماتهم أو ميولهم.

ولكن كتابها الثالث «*وحيدون معًا*» مختلف. عنوانه الفرعي *لماذا نتوقع الكثير من التقنية والقليل من بعضنا*، إنه كتاب مخيف، يقدم صورة للمستقبل، حيث لا يتحدث البشر إلى بعضهم ولا يلمسون بعضهم حتى، وتصبح الروبوتات هي المسؤولة عن الاهتمام بالأطفال وكبار السن، لتصبح هويات البشر غير مستقرة لأنها مراقبة بشكل دائم بواسطة الآلات. الخصوصية، التركيز، الألفة.. كل هذه المفاهيم اختفت بسبب اعتيادنا على رؤية العالم في شاشة.

وبالنسبة إلى أغلبنا، هذه العناصر الشريرة من الوجود الافتراضي قد بدأت للتو بالظهور، بعد مرور عقدين على انتشار الإنترنت في كل مكان. ولكن كان هنالك العديد من التحذيرات من قبل العلماء والأطباء والفنانين. أحد أغرب هذه التحذيرات كان قد أعلن قبل خمسة عشر عامًا – ولم يكن بواسطة فنان حتى ولكن بواسطة مليونير يدعى جوش هاريس. من المبالغة أن نصف ما قام به على أنه نبوءة ولكنه تمكن من التقاط شكل المستقبل والمسببات التي دفعت به للوجود.

كان جوش هاريس رائدًا من روّاد الإنترنت، كان رجل السيغار والملصقات في وادي السيلكون. في سنة 1986، وفي عمر السادسة والعشرين، أنشأ شركةJupiter Communications، أول شركة لأبحاث سوق الإنترنت. وأصبحت شركته عامة سنة 1988، ليصبح مليونيرًا بعد ذلك. خلال ست سنوات، أنشأ شبكة إنترنت تلفزيونية تدعى Pseudo، والتي كانت تنتج عدة قنوات من الترفيه، من الهيب هوب إلى الألعاب والإيروتيكا.

قبل سنوات طويلة من ظهور الشبكات الاجتماعية، قبل فيسبوك (2004) وتويتر (2006)، قبل غرايندر (2009)، تشات روليت (2009)، سناب تشات (2011) وتندر (2012)، قبل حتى فريندز ريونايتد (2000)، فريندستر (2002)، ماي سبيس (2003) وسكند لايف (2003)، دون ذكر الوسائل التي جعلت كل هذه المشاريع تنجح، فهم هاريس أن الإنترنت لن ينجح كمكان لمشاركة المعلومات فقط، بل كمكان يتصل فيه الناس ببعضهم. لقد رأى منذ البداية الشهية المفتوحة للترفيه التفاعلي ورأى أن الناس على استعداد لدفع المال للمشاركة، للحصول على مساحتهم في العالم الافتراضي.

ما أحاول قوله هو أن هاريس قد تنبأ بظهور الوظائف الاجتماعية للإنترنت، وفهم قوة الوحدة كعامل محفز لنهوض هذه الوظائف. لقد فهم قوة شوق الناس إلى الاتصال والاهتمام وفهم أيضًا خوفهم من الألفة، حاجتهم إلى الشاشات من كل نوع. وكما قال في الفيلم الوثائقي *We Live in Public*: «لو كنت في مزاج معين وكنت عالقًا مع عائلتي أو أصدقائي، بإمكان العوالم الافتراضية التخفيف عني» – قد يبدو هذا التصريح بديهيًا الآن ولكن في تسعينيات القرن الماضي كان هذا التصريح غريبًا وربما مثيرًا للسخرية.

يبدو أن هاريس عرف كل هذا ليس بمجرد التبؤ، بل من واقع تجربته أيضًا التي جعلته مرشحًا أولاً للعيش في العوالم الافتراضية. هنالك فلمان وثائقيان عن حياة هاريس الغريبة والمثيرة: We Live in Public، والذي أنتجته شريكة هاريس أوندي تيمونر، وHarvesting Me، إحدى حلقات مسلسل First Person. هنالك أيضًا كتاب عنه، Totally Wired، لآندرو سميث، والذي يتتبع الصعود والهبوط لفقاعة الدوت كوم عبر تتبع قصة هاريس على مر السنوات. كل هذه الأعمال تحتوي على مشاهد يصف فيها هاريس طفولته، بجمل غريبة، مرعوبة، وغير كاملة، ويصف انعدام الأصدقاء والناس من حوله ليعتمد على التلفاز كصديق يمده بالدعم العاطفي.

لقد تربى في كاليفورنيا، كان أصغر إخوته في عائلة تتكون من سبعة أبناء، وبينما كان يعاني في المرحلة الابتدائية ذهب إخوته إلى الثانوية العامة. كان والده يختفي غالبًا، ولفترة طويلة ذات مرة لدرجة أن العائلة أعادت ملكية المنزل. عملت أمه مع الأطفال المساجين، وكانت تكثر من الشراب، ولم تكن حنونة أو حتى موجودة معه ومع إخوته. قال هاريس:

> ... أظن أنني أحب أمي بشكل افتراضي وليس بشكل واقعي.. لقد ربتني على الجلوس أمام التلفاز لساعات طويلة. هذه هي الطريقة التي دُرّبت بها. صديقي العزيز في سنوات طفولتي كان التلفاز... مشاعري لا تنبع من بشر آخرين... لقد كنت مهملاً من ناحية عاطفية ولكن من ناحية افتراضية كنت أستطيع امتصاص كل السعرات الإلكترونية التي تصلني من العالم عبر التلفاز.

إنـه نـوع الخطـاب الـذي تتوقـع سـماعه مـن آنـدي وارهـول – ليس التجاهل، ولكن الإحساس بالألفة مع الآلة، النهم للسعرات الإلكترونية، الرغبة في الدخول إلى العالم الاصطناعي الزجاجي. ربما وجد هاريس الأمر عبارة عن معادلة، تخلق فيها الحاجة إلى الألفة والخوف منها جمودًا، شللاً؛ لذلك فإن الحل يكمن في استخدام الأجهزة –الكاميرا، المسجل، التلفاز– كدروع، عوامل تشتيت، ومناطق آمنة.

في الحقيقة، لقد تمت مقارنة وارهول وهاريس كثيرًا. في تسعينيات القرن الماضي أطلقت الصحافة لقب وارهول الويب على هاريس على الرغم من أن هذا اللقب كان متعلقًا أكثر بإقامته الحفلات وإحاطته نفسه بالمشاهير، خاصة الفنانين الاستعراضيين، أكثر من تعلقه بكون هاريس فنانًا. وكانت طفولة هاريس، مثل وارهول، قد دفعته لفهم ميزة الأمان التي تقدمها الشاشات، الإحساس بالمشاركة في الفضاءات الافتراضية للتعامل مع الإحساس بالوحدة، بالشعور بالتخلي، دون الحصول على المهارات الاجتماعية اللازمة للنجاة في الحياة الحقيقية. وفي نهاية الأمر، لا يوجد مضاد حيوي أنسب للوحدة، من دخول عالم الآلة وعالم الإنترنت، حيث يمكن هناك لفضائل الشهرة أن تكون متاحة للجميع.

أسس هاريس شركة Pseudo ضمن الخطوط المعروفة الآن للشبكات الاجتماعية. لقد كانت شركته قد بدأت من شقة ضخمة تقع على شارع برودواي، وفي داخلها بنى هاريس شقة خاصة به، ليجعل المكان عبارة عن منطقة اجتماعية مشتعلة طوال اليوم لتكون أشبه بالاستديو التلفزيوني.

كان باب المكان مفتوحًا طوال النهار والليل، وكانت حفلاته لا تنتهي، العديد منها صُوّرت وبُثَّت على المحطة، وأصبحت الحدود بين العمل والمتعة مبهمة. كان الزوار يلعبون ألعاب الفيديو، وكان فيلم ذي ماتريكس يعرض على الشاشات، وكانت عارضات الأزياء ونجوم البوب يتسللون من الشقة إلى الشارع والعكس.

وعند نهاية التسعينيات، كانت ميول هاريس تتجه نحو مشروع جديد، والذي يمكن وصفه بأنه حفلة تستمر شهرًا كاملاً، تجربة نفسية، عمل فني، عرض مسرحي، معسكر اعتقال، أو حديقة بشر. لقد كان تحقيقًا في المراقبة وحياة المجموعة: تجربة صممت لاختبار آثار التحطّم القادم للحدود بين الشخصي والعام، والذي كان هاريس يؤمن بأن الإنترنت سوف يأتي به حتمًا. «لقد كان آندي وارهول مخطئًا»، أخبر هاريس أحد الصحفيين. «الناس لا يريدون خمس عشرة دقيقة من الشهرة في حياتهم، إنهم يريدون الشهرة كل ليلة. الجمهور يريد أن يصبح من يقدّم العرض».

في شتاء سنة 1999، استأجر مستودعًا في تريبيكا وكان يريد تحويله إلى مكان أورويلي (نسبة إلى الكاتب جورج أورويل) سحري، بمساعدة فريق من الفنانين، المصممين والبنّائين، وقد استثمر في هذا المشروع ميزانية ضخمة. كانت الفكرة أن يعيش ستون شخصًا في الشهر الأخير من القرن العشرين في فندق بناه في القبو. ولا يمكنهم المغادرة، ولكن بإمكان العامة أن يأتوا ويرحلوا كيفما يشاؤون، ليستمتعوا بمكان أشبه بروضة ليبيدية مذهلة، حيث يمكن فيه إرضاء كل الحاجات، الكحول متوفرة بشكل مجاني

للجميع، الرقص ممكن ومتاح في ملهى ليلي يدعى *الجحيم*، وفي حالة رغبة السكّان بتفريغ عواطفهم العدوانية بإمكانهم النزول إلى القبو واستخدام الأسلحة الأتوماتيكية بعدد لانهائي من الذخيرة.

كان اسم هذا المشروع *Quiet* كوايت (*هادئ*) وكان مفتوحًا لجميع الراغبين في الدخول. خلال شهر ديسمبر، كان هذا المعسكر أشبه بجرّة العسل لكل من يريد الشراب، الرقص، تدخين الماريوانا، ومشاهدة العروض الغريبة. كان الأمر أشبه بالتقاء جيل البييت بجيل الإنترنت. ليس أفضل اللقاءات ربما، ولكنه كان لقاءً مدهشًا على الرغم من الإحساس بالإسراف الهائل؛ كان جيل البييت قد حصدوا ثمار جنونهم بميزانية محدودة جدًا، وقد يبدو هذا أكثر شرفًا.

كانت الأسرّة في الفندق محجوزة طوال الوقت على الرغم من الظروف الصارمة للدخول، والتي كان أحدها ضرورة أن يرتدي القادمون قمصانًا رمادية وبناطيل برتقالية -هذا الزي الذي أصبح الآن رمزًا معروفًا لمعتقلي غوانتانامو-. كان المكان الذي يقيم فيه سكّان الفندق خاليًا من أي خصوصية، وكانت الأسرّة متقاربة من بعضها كأسرّة الجنود، وكان هنالك حمام واحد جدرانه زجاجية، وقد وُضع مباشرة أمام صالة الطعام، حيث كانت الوجبات تقدم مجانًا للجميع ثلاث مرات يوميًا.

في الحقيقة كل شيء هناك كان مجانًا. وكان سعر الدخول ليس بالمال، وإنما بالموافقة على الاستسلام والتخلي عن الهوية. كانت كاميرات المراقبة في كل مكان، حتى في دورات المياه، وكانت تبث مباشرة لقطاتها عبر الإنترنت. وأكثر من هذا، كانت

الأسرّة مزودة بأنظمة سمعية بصرية، كاميرا وتلفاز. وقد حولت هذه الأجهزة المكان إلى سجن كبير أصبح السجناء والسجانون فيه تحت التدقيق والمراقبة.

بإمكان الجميع مشاهدة بعضهم عن طريق هذه الشاشات طوال الوقت، ويمكنهم الانتقال بين القنوات لمشاهدة البعض وهم يأكلون، يتغوطون أو يمارسون الجنس. يمكنهم اختيار مشاهدة أي شخص في المكان ومراقبته بشكل كامل، ولكنهم لا يستطيعون حماية أنفسهم من التعرض للمراقبة. لم يكن هذا المكان مجرد استعارة للإنترنت، لقد كان الإنترنت الحقيقي يحتشد بالأجساد الحقيقية في غرف حقيقية؛ نتائجه عبارة عن أفعال التلصص والكشف.

ومثل الإنترنت، ما كان يبدو عابرًا كان دائمًا، وما كان يبدو حرًا كان قد تم شراؤه مسبقًا. وفي فهمه لهذا، كان هاريس ثاقب النظر حقًا، وبإمكاننا إدراك هذه الحقيقة عندما نقارن مشروعه هذا مع مقالة كُتبت في السنة ذاتها بواسطة الناقد بروس بينديرسون عن الجنس الافتراضي وعن تأثير الإنترنت على المجتمعات والمدن، كان عنوان المقالة «*الجنس والعزلة*». وفيها يكتب: «نحن وحيدون. لا شيء يترك علامة. نصوص اليوم وصوره قد تبدو وكأنها حاجات حقيقية، ولكن في النهاية كل هذا قابل للمحو، لأنها ليست سوى حزم ضوئية مؤقتة.. ومهما بقيت هذه الصور والكلمات في شاشاتنا فإنها ستختفي يومًا ما». يلتقط هذا المقطع القلق الذي كان يدور حول استخدام الويب 1.0، وهذه براءة مؤلمة، وفشل كبير في رؤية ما رآه جوش

هاريس: البقاء الدائم لمستقبل الويب، حيث للبيانات عواقب، ولا شيء يمكن أن يُمحى للأبد، لا مذكرات الاعتقال، ولا الصور المُحرجة، لا سجلات بحث قوقل، ولا سجلات تعذيب أمّة بأكملها.

عند وصول سكّان فندق هاريس، وقّعوا جميعًا عقدًا للتنازل عن حقوقهم في الحصول على بياناتهم، تمامًا كما نفعل قبل أن نفعل حساباتنا في المواقع الاجتماعية الآن. وكل شيء سُجّل هناك كانت ملكيته تعود إلى هاريس، حتى المعلومات التي كانت تُستخرج بواسطة التحقيق، والتي كان يقوم بها عميل سابق في وكالة المخابرات المركزية. هذه التحقيقات شكلت أحد أكثر أجزاء الفيلم الوثائقي *We Live in Public* إثارةً للقلق. مرة بعد مرة، كان الأشخاص العاديين يتجهون للاعتراف بتفاصيل عن حياتهم الجنسية وصحتهم العقلية، لدرجة أنه سُئلت امرأة باكية عن الطريقة التي قطعت معصمها بها بالضبط، وطُلب منها أن تصف السرعة والزاوية التي استخدمت بها السكين.

يبدو الأمر وكأنه زيارة للجحيم، وكانت المقاطع المصورة من ذلك المكان محطمة للقلب، وفي تسجيل مشوش لهاريس على الكاميرا قال: «حولك كل هؤلاء البشر تكاد تلتصق بهم، وفي كل مرة تتعرف عليهم أكثر تصبح أكثر وحدة. هذا ما تفعله هذه البيئة بي». وبالرغم من هذا فإن أغلب الزوار كانوا سعداء بهذه التجربة. وهناك تمت ملاحظة ارتفاع معدلات النزاعات والقتال بسبب استخدام المخدرات وبسبب قرب السكّان الشديد من بعضهم، وأيضًا بسبب انعدام الخصوصية الأمر الذي كان يمزق استقرارهم النفسي من الداخل.

تحولت الحفلة إلى حالة صراخ عند اقتراب الساعات الأولى من الألفية الجديدة، وعندها أغلقت الشرطة وقوات إدارة الطوارئ المكانَ خوفًا من أن يتحول الأمر إلى دين جديد. كان قرار إغلاق المكان جزءًا من خطة المحافظ رودي جولياني ضد الفسق والجريمة في المدينة، ومحاولته تنظيفها وترتيبها، في عمل شبيه بما حدث لميدان التايمز عندما فُرّغ من كل المخدرات والممارسات الجنسية. وعندما بدأ القرن الواحد والعشرين على مانهاتن، أُلقي سكّان الفندق في الشارع، آلة القُرب المفاجئ قد توقفت.

السادية التي تجعل تجربة هاريس في (كوايت) مروّعة كمشاهدة عرض تحجب هدفها أيضًا. إنها تظهر طمع الناس ورغبتهم في جذب الانتباه، نعم، ولكن رسالة الخطر اختفت بسبب الشكوك في أن شخصًا واحدًا يتلاعب بالموقف. مشاهدة لقطات التحقيقات، أو مشاهدة مجموعة من السكان وهم يراقبون شخصين يمارسون الجنس داخل الحمام، يجعلني الأمر ألاحظ أنه يمكن للبعض فعل أي شيء لتوليد الأثر، لخلق الدراما، لإبقاء المتابع مستغرقًا في المتابعة. وعلى مستوى ما، هاريس أدرك هذا تمامًا، لأن مشروعه التالي كان أبسط، أكثر تعلقًا بذاته وأكثر تصريحًا.

في الفيلم الوثائقي *We Live in Public*، كان هاريس قد وضع الكاميرات عليه وعلى حبيبته تانيا كورين، موظفة سابقة لديه وأول حبيبة له في حياته. وبعد أن كشف رغبة الناس في المشاركة، وحاجتهم المحمومة إلى أن يلاحظهم أحد، الآن أراد أن يقيم ثمن هذه المراقبة، ليرى الأثر البشري لتداعي الحدود بين العام والخاص، الحقيقي والافتراضي، دعوني أذكركم أن هذا

كان سنة 2000، قبل ثلاث سنوات من انطلاق موقع ماي سبيس وأربع سنوات من انطلاق موقع فيسبوك، قبل بداية الشبكات الاجتماعية. في تلك الفترة بدأ بَثُّ البرنامج التلفزيوني «بيق بروذر»، وفيه كان الأشخاص يوضعون في سجون ويصوت الجمهور على من سوف يُستبعد. ما أراد هاريس فعله هو أن يفتح القنوات، ويدع الجماهير والبرنامج يتحولون إلى شيء واحد.

في ذلك الخريف، ملأ شقته بالعديد من أجهزة التسجيل المعقدة، والعديد من الكاميرات الأوتوماتيكية. ولمئة يوم، عاش هو وتانيا بشكل عام أمام الملأ. حيث عرض حياته بشكل مباشر على موقع إلكتروني، وفتح مجالاً للتعليقات والمحادثات الفورية في الشاشة ذاتها. في قمة المشروع كان آلاف المستخدمين يشاهدون البث، وكانوا يراقبون جوش وتانيا وهما يأكلان، يستحمان، ينامان، يمارسان الجنس.

في البداية، أزهرت علاقتهما تحت هذه الأضواء الاصطناعية، ولكن الأمور راحت تتدهور بعد ذلك. منذ البداية كان المراقبون على الإنترنت يعلقون على كل ما كانوا يرونه، كان الأمر أشبه بمرآة متحدثة، ولكن ماذا كان يُقال؟ كان جوش وتانيا يراقبان الملاحظات على الموقع، وكانا يقارنان شهرتهما، ويغيران من أسلوبهما وتصرفاتهما كي تنسجم مع مطالبات الجمهور. وعندما كانا يختصمان كان المراقبون ينقسمون بينهما، وغالبًا ما كانوا يقفون في صف تانيا، لينصحوها بطرق تساعدها على التعامل مع جوش، وطرده كي ينام على الأريكة، وربما حتى طرده من الشقة.

وفـي تلـك الظـروف، بـدأ الافتراضـي بالتسـلل إلـى الواقعـي، ووجـد جـوش نفسـه فـي عزلـة أكبـر مـن أي وقـت مضـى، خاصـة أن ثروتـه بـدأت بالتبـدد، وملايينـه بـدأت بالتقلص. سـنة 2000 كانـت السـنة التـي انهـار فيهـا سـوق الأسـهم، انفجـرت فقاعـة الـدوت كـوم. وهجرتـه تانيـا أخيـرًا، فـي انفصـال مخجـل أمـام المـلأ، وبقـي هـو وحـده فـي شـقته مـع الأشـباح والمراقبيـن الغاضبيـن عبـر الإنترنـت. وبعـد ذلـك بـدأ المتابعـون بالتناقـص ليصلـوا إلـى قرابـة عشـرة متابعيـن فـي اليـوم، شـعر جـوش بـأن بعـض عناصـر شـخصيته قـد اختفـت مـع اختفـاء المتابعيـن. ودون اهتمـام، ودون قـراءة ردود أفعـال المتابعيـن، هـل كان لـه وجـود مـن الأسـاس؟ إنـه سـؤال مجـرد، المـادة الأولـى التـي يمكنـك دراسـتها فـي قسـم الفلسـفة، وإن عـدت إلـى مقاطـع الفيديـو سـتجده يسـير بيـن الغـرف قلقًـا ومرتاعًـا، وهنالـك فـراغ كبيـر فـي وجهـه، كرجـل يعانـي مـن ضربـة فـي الـرأس.

***

كنـت قـد رأيـت الفيلـم الوثائقـي *We Live in Public* بطريقـة غيـر قابلـة للاسـتيعاب قبـل عشـر سـنوات. صديقـة لـي تعرفـت علـيّ عبـر تويتـر، تدعـى شـيري واسـرمان، أقامـت مهرجانًـا للأفـلام كان قـد صُـمم للإنترنـت. فـي البدايـة، كانـت الفكـرة متعلقـة بمشـاهدة الأفـلام التـي تتحـدث عـن العزلـة الجسـدية بينمـا يكـون صاحبهـا متصـلاً بالتقنيـة. ومـع الوقـت، انتقـل التركيـز إلـى السـجون الحقيقيـة والمتخيّلـة، ومـن بيـن هـذه السـجون تلـك التـي صمّمهـا هاريـس فـي تجاربـه.

كنا في البداية ستة حاضرين في هذا المهرجان الافتراضي، ننتشر عبر أمريكا وأوروبا، ونشاهد الأفلام من أجهزتنا المحمولة ونتواصل عبر جي تشات. شاهدنا بعض الأفلام مثل Into the Abyss، Escape from New York، Tokyo Drifter، وأخيرًا We Live in Public. قضينا ساعات طويلة ونحن نحدق في شاشاتنا، كل هذه الأفلام كانت جميلة ومحيّرة، تقترب من تجاربنا بأشكال عديدة، ولكن We Live in Public كان يتحدث عن قضية شخصية جدًا، عن شيء قبيح وغير مريح.

لا أستطيع الحديث بالنيابة عن الآخرين، ولكني كنت مرعوبة مما رأيته في ذلك الفيلم ومما كان يعنيه لي. بطريقة ما، وجدت نفسي قد استيقظت في المستقبل. أظن أننا جميعًا الآن في غرفة جوش. والنقطة البارزة عن العالم الجديد الذي نندفع باتجاهه هي أن كل الجدران تسقط من حولنا، وكل شيء أصبح يندمج في كل البشر دون حدود. وفي هذا الوسط من الاتصال الدائم، المراقبة الدائمة، تتداعى الألفة. لا غرابة في أن جوش ترك المدينة في اليوم الذي انتهى فيه مشروعه بعد البث المباشر الذي كان يذيعه عن حياته وحياة حبيبته، ليقضي سنواته التالية في مزرعة تفّاح، محاولاً التعافي من التجربة التي خاضها والتي سقطت فيها كل الحدود.

انهدام، انتشار، اندماج، اتحاد: كل هذه الكلمات تبدو وكأنها نقيضة للوحدة، ولكن الألفة تحتاج إلى أكثر من هذا، تحتاج إلى إحساس حقيقي بالذات، بنجاحها ورضاها. في إحدى مرات عرض الفيلم الوثائقي We Live in Public في متحف

الفن الحديث في نيويورك، قالت مخرجة الفيلم أوندي تيمونر عن مشروع «كوايت»: «بالرغم من كونه فضاءً شموليًا فإن هذا لم يكن مهمًا. لقد كان الجميع يلهث وراء جذب انتباه الكاميرا، وكان عددهم 110 أفراد، فأصبح الأمر أشبه بمتجر سكاكر للأشخاص الذين يرغبون في الإحساس بأنهم جزء من شيء ما». ثم أضافت: «ما لم أدركه في ذلك الوقت أن هذا بالضبط ما سيتحول إليه الإنترنت». لقد رأت أن الفيلم عبارة عن تحذير: «أظن أن علينا أن نكون واعين لأهدافنا عند نشر صورنا على الإنترنت. أظن أننا جميعًا لدينا رغبة في عدم البقاء وحيدين وأن نشعر بأننا متصلون، وهذا طبيعي، ولكن في مجتمعنا أصبحت الشهرة غنيمة ذهبية... إن استطعت الحصول عليها، لن أشعر بالوحدة أبدًا وسأشعر بالحب دائمًا».

حب دون مخاطرة.. حب يتمثل ببساطة في نشر وجه صاحبه، ونسخه بكميات لا نهائية. في الفيلم الوثائقي Harvesting Me، يقول هاريس: «كان التلفاز صديقي الوحيد... أنا مشهور.. هنالك أشخاص يشاهدونني... هنالك جوقة يونانية تشاهدني تشاهدني تشاهدني». وكأن الأمر أشبه بأعين إضافية تضخمت وأصبحت كلها مركّزة على الشخص المشهور.

مرة أخرى هذا يذكرني بوارهول، والذي كان يملك رغبة شبيهة للدخول في التلفاز، لاستخدامه كطريقة لبث نفسه، ليزرع صورته في العالم، أو لوضع الآخرين فيه ليستمتع بمشاهدتهم. كل عناصر أعماله كان صداها يرجع في مشاريع هاريس، وخاصة بانتشارها عبر الإنترنت. الفرق بين وارهول وهاريس، بالتأكيد، أن وارهول كان فنانًا، قد عمل على إنتاج شيء جميل –سطح لامع،

مرآة للعالم- ولم يعمل في التجارب الاجتماعية والإغراء الذاتي. وربما لم تكن العبارة السابقة عادلة، ولكن عند العودة إلى مقاطع الفيديو من مشروع هاريس «كوايت»، نجد أنه يمارس الساديّة والتلاعب، وكنت أتذكر خلال مشاهدتها أفلام وارهول التي كان يشجع فيها مع روني تافل المشاركين على فعل أفعال مهينة.

إن كان هنالك دافع أساسي لأعمال وارهول، فإنه ليس دافعًا جنسيًا، ولا تجسيدًا لشخصية إيروس كما كنا نفهم وارهول في أغلب الأحيان، ولكن الرغبة في جذب الاهتمام: إنه القوة المحركة للعصر الحديث. ما كان وارهول ينظر إليه، ما كان يعيد إنتاجه ونحته وتقديمه في الأفلام والصور الفوتوغرافية، كان ببساطة الأشياء التي ينظر إليها الجميع، إن كان هذا عبارة عن شخصية مشهورة، علبة شوربة أو صور لكارثة، أو أشخاص مسحوقين أسفل سيارة اصطدمت بشجرة. بالنظر إلى هذه الأشياء، وبنسخها على ستائر من الألوان، بإعادة إنتاجها بشكل لا نهائي، بكل هذا كان يريد القبض على جوهر جذب الانتباه، هذا العنصر المهيمن الذي يبحث عنه الجميع. بدأ بحثه بالنجوم، جاكي، إلفيس، مارلين. ولكن الأمر لم ينته عند تلك النقطة. ومثل هاريس، استطاع وارهول إدراك أن التقنية سوف تسمح للمزيد والمزيد من الأشخاص بتحقيق الشهرة للحصول على الألفة البديلة التي قد توصل صاحبها إلى الإدمان.

في متحف وارهول في بيتسبرغ هنالك غرفة مليئة بالتلفازات المعلّقة بسلاسل. وكل تلفاز يعرض حلقة مختلفة من برنامجين أنتجهما في الثمانينيات *Andy Warhol's T.V.* و*Andy Warhol's Fifteen Minutes*. وكل شاشة تحتوي على آندي مصفر، شعره

المزيف يرتفع إلى المقدمة، دون أن تعيقه الجاذبية. كان التلفاز أكثر الوسائط التي رغب آندي في الدخول إليها، وكان يمثل غاية آماله. إنه وسيلة للوصول إلى الجموع، والذي بإمكانه أن يدخل إلى كل منزل، إنه غاية إعادة الإنتاج والتكرار التي يمكن لك تخيله. في كتابه فلسفة *آندي وارهول*، يتحدث عن القدرات السحرية للتلفاز، وطريقته في جعلك كبيرًا جدًا مهما كنت تشعر بأنك صغير.

> إن كنت نجم أكبر البرامج على التلفاز ومشيت في شارع عشوائي في أمريكا ذات ليلة، ونظرت إلى النوافذ ورأيت نفسك في التلفاز في بيوت الجميع وأنت تأخذ بعض المساحة في منازلهم، هل تستطيع تخيل شعورك حينها؟ مهما كان هذا الشخص صغيرًا، إنه يملك الآن كل المساحة التي يمكن له أن يرغب فيها، هناك في صندوق التلفاز.

هذا هو حلم التكرار: الانتباه الأبدي، التقدير الأبدي. آلة الإنترنت جعلت هذا الأمر احتمالاً ديموقراطيًا ممكنًا، بطريقة لا يمكن للتلفاز تحقيقها، لأن عدد المشاهدين أكبر بكثير من عدد الأشخاص الذين يمكن وضعهم في شاشة التلفاز. ولكن هذا لا ينطبق على الإنترنت، حيث يمكن لأي أحد باتصال إنترنت وجهاز كمبيوتر أن يشترك ويصبح متحدثًا وعارضًا على تمبلر أو يوتيوب، ينصح الآلاف بخصوص أدوات التجميل أو طرق تزيين طاولة الطعام، أو إعداد الفطيرة المثالية. المراهقون والأطفال

الآن بإمكانهم الحصول على ملايين المتابعين، ثم بإمكانك تتبع هاشتاق #وحيد في تويتر، لتجد بعض التفريدات: *لا أستطيع قضاء الوقت مع أي أحد مؤخرًا #وحيد؛ أحب رؤية الأشخاص الذين قد طلبت منهم ممارسة بعض الأنشطة معًا، وهم يمارسون الأنشطة ذاتها ولكن من دوني #وحيد، إنني أحظى بواحدة من تلك الليالي، أفكر كثيرًا #وحيد.*

وفي الوقت نفسه، ماذا؟ وفي الوقت نفسه، الحياة تتشكل على الكوكب. وفي الوقت نفسه، كل الأشياء تصبح أكثر تجانسًا، أكثر تعصبًا للاختلاف. وفي الوقت نفسه، يقتل المراهقون أنفسهم، يتركون ملاحظات انتحارهم على صفحات تمبلر، على خلفيات مصممة من صور هيلو كيتي، *لقد كنت وحيدًا تمامًا لخمسة أشهر.. دون أصدقاء، دون دعم، دون حب. لم يكن معي سوى خيبة أمل أهلي وقسوة الوحدة.*

هنالك عطب ما. بطريقة ما فشلت الآلة في نسخة الكلمات، ربما أخطأت في أحد الأحرف. بطريقة ما المكان الذي وصلنا إليه لم يعد مرغوبًا فيه كالسابق، ولم يعد قابلاً للحياة. إن تمكنت من اقتلاع نفسي من الشاشات ونظرت إلى نافذة شقتي كنت سأواجه شاشات ميدان التايمز: ساعة عملاقة، وجه غوردون رامزي، يتضخم مئات المرات عن حجمه الحقيقي.

منزعجة داخل هذا المشهد غير الطبيعي، يمكنني الذهاب إلى أي مكان: لندن، طوكيو، هونغ كونغ، أي مدينة مستقبلية معدلة تقنيًا، والتي تسبح في إعلانات كوكاكولا، وسأجد قلقها النابع من عدم قدرتها على التمييز بين الاصطناعي والحقيقي.

فيلم *Blade Runner* يصف عالمًا خاليًا من الحيوانات، ليكون عبارة عن نذير ونبوءة لحظة سيطرة الآلة التي تنبأت بها شيري تركل. ماذا قال سباستيان الرجل-الطفل الذي يعيش وحده في مدينة لوس أنجلوس المستقبلية؟ سألته بريس إن كان وحيدًا فكانت إجابته بالنفي، كما يجيب أغلب البشر، ليخبرها: «لا، إنني أصنع الأصدقاء.. إنهم ألعاب.. أصدقائي عبارة عن ألعاب.. أصنعهم.. إنها هوايتي.. أنا مصمم جينات». هذه غرفة أخرى نجد أنفسنا عالقين فيها، مليئة بالأصدقاء المبرمجين، الأصدقاء الذين اخترعناهم واستثمرنا حياتنا فيهم. ما فعلنا أشبه بالهجرة إلى العالم الرقمي.

أتساءل، هل كانت مصادفة أن يحقق الذكاء الاصطناعي هيمنته في اللحظة ذاتها التي أصبحت فيها الحياة على الأرض مهددة بالانقراض؟ أتساءل إن كان هذا أحد الدوافع التي أدت إلى الهيمنة، إن كان جزءًا من الحاجة إلى الهروب من العواطف، لسد الحاجة إلى التواصل بمخدر الاهتمام الدائم، وأن هذا متصل مع قلق أن نكون في يوم ما آخر البشر الباقين، الجنس الأخير الناجي على هذا الكوكب. هذا هو الكابوس، أليس كذلك، أن نصبح مهملين في الأبدية؟ روبنسون كروزو على جزيرته، وحش فرانكنشتاين يختفي على الثلج، ويل سميث في فيلم *I am Legend* يسير في مدينة نيويورك المقفرة بعد الطاعون، يتوسل إلى قطعة عرض بلاستيكية في متجر فيديو مهجور أن تقول له أهلًا: كل هذه القصص المرعبة تتمحور حول الخوف من العزلة، من الوحدة دون أمل في النجاة.

في كتاب سوزان سونتاغ المرض كاستعارة، تربط سونتاغ بين المرض وبين عالم الآلات، الطريقة التي أصبحت فيها استعاراتهما مترابطة ومشتركة. استخدام كلمة فايروس، في البداية، أتى لوصف كائن حي يهاجم الجسد البشري، ثم أصبح يُستخدم لوصف ما يهاجم برامج الكمبيوتر. وعلى سبيل المثال فإن الإيدز احتل الخيال البشري في نهاية الألفية ليملأ المناخ بالخوف والعار من العيش في الجسد البشري. عالم افتراضي: لمَ لا، نعم رجاءً، حان وقت النداء للقضاء على استبداد العالم المادي، على سيطرة العصر القديم، على المرض، الخسارة، والموت.

وتشير سونتاغ إلى أن الإيدز كشف عن حقائق خطرة عن العالم، العالم الذي يعاد استخدام كل شيء فيه بشكل دائم، البضائع والنفايات، البلاستيك الذي يتم التخلص منه في لندن لينتهي به الأمر على رأس سلحفاة في البحر. المعلومات، البشر، الأمراض، كل شيء يتحرك. لا أحد يمكنه الانفصال، كل عنصر يندمج بعنصر آخر. «ولكن الآن»، تكتب سونتاغ في نهاية كتابها الذي نشر سنة 1989:

> ... يسلط هذا الضوء على الترابط الحديث في الفضاء، والذي لا يعدّ شخصيًا فقط بل اجتماعيًا أيضًا وتركيبيًا، ويحمل تهديدًا صحيًا أحيانًا يوصف بأنه خطر يهدد الجنس البشري؛ والخوف من الإيدز ومن الكوارث القادمة التي تعدّ منتجات للمجتمع المتقدم، خاصةً ذلك الذي يقاوم التراجع في بيئته على مستوى العالم. الإيدز أحد النذر المشؤومة للقرية العالمية، لمستقبل قد حل وسيكون دائمًا أمامنا، ولا أحد يعرف كيف يمكن رفضه.

في إحدى الليالي، بينما كنت أسير إلى المنزل في الساعة الثانية والنصف صباحًا، رأيت عربة حصان تسير عبر الشارع الثالث والأربعين. وفي مساء آخر، بينما كنت أسير عبر الجموع في الشارع الثاني والأربعين، سمعت رجلاً يصرخ *نيويورك! إننا نغرق في الألوان!* وفي المصعد في فندق ميدان التايمز، كنت أدخل وأخرج من المحادثات. امرأتان تسألان رجلاً عن حقائب لوي فيتون. *أي لون تريدين؟ أسود. متى ستذهبين؟ سوف تذهب بعد ساعة ونصف*. هنالك عالم في الخارج، فقط لو تمكنت من الذهاب إليه، على الرغم من أنه أصبح يمثل باستمرار وتصاعد عالمًا آخر على الشاشات.

القوى ذاتها التي دفعتنا للهجرة إلى العوالم الافتراضية كانت هي المكونات الأولى لفكرة الأحياء السكنية والحارات. كل مدينة عبارة عن مكان للاختفاء، ولكن مانهاتن جزيرة، ولتتمكن من إعادة اختراع نفسها عليها أن تجرف الماضي. ميدان تايمز صامويل ديلاني وفاليري سولاناس وديفيد ووناروفيتش، ميدان تايمز صور رامبو، المكان الذي كانت تلتقي فيه الأجساد قد تحول بشكل درامي. عملية التطهير الشهيرة التي قام بها جولياني وبلوومبيرغ عندما أغلقا كل دور السينما الإباحية، وإيقاف فتيات الليل والراقصات، ليستبدلا كل هذا بمكاتب الشركات والمجلات الشهيرة.

لقد كان هذا هو الحلم ذاته الذي عبر عنه ترافيس بيكل الشخصية التي مثلها روبرت دي نيرو في فيلم *Taxi Driver* عندما كان يقود التاكسي عبر ميدان التايمز في السبعينيات: «يومًا ما سيأتي مطر حقيقي ويغسل كل هذه القذارة من الشوارع». والآن

أتـى المطـر. أصبـح ميـدان التايمـز الآن مليئًـا بشـخصيات ديزنـي وبالسـياح وأفـراد الشـرطة. حتـى البنايـة التـي ظهـرت خلـف صـورة قنـاع رامبـو والتـي كانـت تشـير إلـى أن مـا بداخلهـا للكبـار فقـط، أصبحـت الآن عبـارة عـن مسـرح للأطفـال.

مـن المثيـر للسـخرية أن تتحـول مانهاتـن إلـى جزيـرة خاصـة بالأغنيـاء، بالـذات عنـد النظـر إليهـا فـي السـبعينيات، حيـن كانـت عبـارة عـن سـجن للفقـراء، عـن مـكان خطـر جـدًا. البنايـة التـي أسـكنها الآن كانـت فـي السـابقة عبـارة عـن مسـتودع ينـام فيـه المتشـردون الباحثـون عـن سـقف أو مـأوى. فاليـري سـولاناس كانـت تـتردد كثيـرًا علـى أماكـن شـبيهة بـه، وفـي روايـة ديفيـد ووناروفيتـش المصـوّرة، كان يتذكـر الليالـي التـي كان يُجبـر علـى النـوم فـي هـذه المسـتودعات، علـى مراتبهـا العفنـة وأبوابهـا التـي نُشـرت مـن الأسـفل للسـماح لأي شـخص مخيـف بالزحـف والدخـول عليـه وهـو نائـم. وكان ديفيـد يفضّـل أن ينـام فـي الشـارع دون سـقف علـى أن ينـام فـي هـذه المسـتودعات.

لا أعـرف إن كان قـد زار ميـدان التايمـز فعـلاً، ولكـن هنالـك احتمـال كبيـر أنـه قـد مـر بـه فـي طفولتـه، خاصـة عندمـا كان يمـارس ألعـاب الخفـة فـي الشـوارع. وفـي روايتـه المصـورة، هنالـك صـور لبعـض المناظـر البشـعة والمخيفـة التـي قـد رآهـا فـي تلـك الأماكـن. وهـذا مـا كان يُفتـرض بحلـف ميـدان التايمـز أن يمحـو: «المتسـولون، المحتالـون، الأجسـاد الجائعـة والمتضـررة. مـدن أكثـر أمانًـا، مـدن أكثـر نظافـة، مـدن أغنـى، مـدن تنمـو بشـكل متشـابه تمامًـا: ومـا يختبـئ خلـف هـذه القـوى التطهيريـة هـو الخـوف مـن

الاختلاف، الخوف من القذارة والعدوى، عدم الرغبة بالإبقاء على أشكال أخرى من الحياة». وهذا يعني أن تتحول المدن من أماكن للاتصال، من أماكن يتفاعل فيها الناس بأنواعهم المختلفة، إلى أماكن تمثل العزلة، إلى أماكن يُكبت فيها الأفراد المتشابهون.

كان هذا موضوع بحث سارا شولمان تطهير العقل، والذي ربطت فيه العملية المادية للتطهير بالخسارات الفظيعة التي حدثت بسبب أزمة الإيدز. يدعونا كتابها إلى إدراك أنه ليس فقط من الصحي لنا أن نعيش في مجتمعات معقدة، متفاعلة، ومختلطة، ولكن السعادة التي تعتمد على الامتياز والقمع لا يمكن لها أن توصف بأنها سعادة على الإطلاق. أو كما قال بروس بيندرسون في كتابه *الجنس والعزلة*: «إن إغلاق مركز المدينة كان فعلاً قد أدّى إلى إصابة الجميع بالوحدة. إن هجر الجسد عزلة، وانتصار للخيال المحض».

هنالك عواقب للبيئة المادية، تمامًا كما أن هنالك عواقب للعوالم الافتراضية. خلال الفترة التي عشت فيها في ميدان التايمز، كانت جملة وونناروفيتش تدور في عقلي. *كأنه لم يستطع تصور الألم المرتبط بالجسد الذي كان ملتصقًا به. كأنه لم يستطع تصور الألم المرتبط بالجسد*. إنه تصريح متعلق بالتعاطف، بالقدرة على الدخول في الواقع العاطفي لإنسان آخر، لإدراك وجوده المستقل، اختلافه، المقدمة الضرورية لأي فعل من أفعال الألفة.

في العالم الخيالي الذي يقدمه فيلم *Blade Runner*، التعاطف هو ما يجعلنا نفرّق بين الإنسان وبين صورته المزيفة. في الحقيقة، يبدأ الفيلم بنسخة مزيفة لإنسان وهو يُرغم على

أخذ اختبار فويت كامبف، والذي يستخدم آلة لتحديد إن كان مَن يخضع للاختبار إنسانًا أم لا، عن طريق قياس درجة تعاطفه مع عدد من الأسئلة، أغلبها تتعلق بحيوانات تُعرَّض للمعاناة. *تستلقي السلحفاة على ظهرها، تحترق معدتها تحت أشعة الشمس الحارة، تحاول جاهدة تحريك أقدامها للعودة إلى حالتها الطبيعية، ولكنها تفشل. لا يمكنها أن تنجح دون مساعدتك. ولكنك لا تساعدها... لماذا، ليون؟* أحد الأسئلة الموجهة إلى ليون الذي أطلق النار على المحقق من أسفل المكتب قبل إنهاء التحقيق.

المفارقة في هذا الفيلم تكمن في أن الإنسان هو مَن يفشل في إظهار تعاطفه، في إدراك ألم الآخر. ولا يتعلم الإنسان في فيلم *Blade Runner* التعاطف إلا بعد المرور بتجربة الموت الوشيك.. إنها تجربة هائلة أن تعيش في خوف، أليس كذلك؟ ليذيب المحقق بعضًا من جليد وحدته الذي تراكم بسبب عزلته في المدينة.

أتساءل الآن: هل الخوف من الاتصال هو المرض الحقيقي لعصرنا، الشاهد والدليل على التغييرات التي حدثت في عالمنا المادي والافتراضي على حد سواء. يوم القديس باتريك. صباحًا، كان ميدان التايمز مليئًا بالمراهقين السكارى الذي يرتدون القبعات الخضراء، مشيت إلى حديقة تومبكينز القريبة حتى أبتعد عنهم. وعندما قررت الذهاب إلى المنزل كان الثلج قد بدأ يتساقط. أصبحت الشوارع شبه مهجورة. في طريق برودواي مررت قرب رجل يجلس على مدخل باب. يبدو عليه أنه في الأربعينيات من عمره، بشعر متساوٍ وأيدٍ ضخمة. وعندما توقفت، بدأ بالكلام،

قال إنه يجلس هنا منذ ثلاثة أيام، وقال إنه لم يتوقف أي إنسان للحديث معه خلال الأيام الثلاثة هذه. أخبرني عن أطفاله – لدي ثلاثة أطفال جميلون– ثم أخبرني بقصة محيرة عن أحذية العمل. أراني جرحًا على ذراعه وقال إنه قد عُرِّض للطعن في الأمس. وأنه يبدو متسولاً بجلوسه في هذا المكان. وأن المارة يقذفونه بالعملات المعدنية.

لقد كان الثلج شديدًا. وكان شعري مبتلاً جدًا. وبعد برهة، أعطيته خمسة دولارات وانصرفت. في تلك الليلة شاهدت الثلج وهو يتساقط لفترة طويلة. كان الهواء مليئًا بالنيون المبتل، ينزلق ويتدحرج في الشوارع. ما السر الكامن في ألم الآخرين الذي يجعل من السهل علينا التظاهر بأننا لا نراه؟ ما الذي يجعلنا نرفض التعاطف، ونؤمن بأن ذلك الجسد الغريب في الممر عبارة عن شبح متجسّد، تراكم لبكسلات ملونة، تختفي من الوجود عندما نشيح بنظرنا، ونغيّر القناة التي كنا نتابعها.



8
فاكهة غريبة

أصبحت الأيام أكثر بردًا ثم أصبحت أكثر دفئًا، أكاد أسمع أزيز الحشرات التي تلقّح الأزهار. تركت ميدان التايمز، وذهبت للبقاء في شقة صديقي لاري مؤقتًا في الشارع العاشر. كان من الجميل العودة إلى تلك المنطقة. لقد اشتقت إلى ذلك الحي، إلى حدائق المجتمع المزينة بالأضواء والتماثيل، والطريقة التي كنت أستمع بها إلى عدة لغات مختلفة، كما تصفها سارا شولمان: «التأكيد اليومي على أن البشر الذين جاؤوا من تجارب وحيوات مختلفة موجودون وحقيقيون» على الرغم من أن التنوع السكاني للحي لم يعد كالسابق بسبب الارتفاع المستمر لأسعار الشقق هنا.

كانت شقة لاري مليئة بفوضى نشوة مجموعات السير الذاتية للمشاهير: دولي پارتون، كيث هارنغ، مع مئة زجاجة فارغة تقريبًا من جاك دانيلز، العديد من بطانيات الكروشيه، الآلات الموسيقية، والوسائد الإسفنجية، تمثال لنظارات إلفيس، وآخر لكينغ كونغ.

وخلف هذه الفوضى الجميلة، كانت أعمال لاري الفنية، ومن بينها رداء كان قد عمل عليه طوال فترة معرفتي به. هذا الرداء صُنع من مئات مشاريع التطريز المهملة التي وجدها في متاجر الخياطة ومحلات التخفيضات لعقود، وأغلبها كانت غير مكتملة. وبعد أن طرّزها لاري معًا، زيّنَ الفراغات عليها بالترتر، ليصنع

أشكالاً مختلفة، طائرات، فراشات، بطّات، قطار بدخان ملون: كل هذه الصور، هذه المخلفات الثقافية ومخرجات الذوق الجيد، كانت قد وُضعت معًا، لتحتفل بالمجهول، بالنسيج المنزلي الصوفي.

كان لهذا الرداء حضور مهم في الشقة. كان ضخمًا، وربما كان أكثر العناصر التي رأيتها إشراقًا وامتلاءً بالألوان في حياتي. أحببت العيش بجانبه. كنت أشعر بالارتواء، إنه نوع من التعاون المشترك دون اتصال، مجتمع كامل من الغرباء قام برسمه وخياطته عبر الزمن. أحببت أيضًا الطريقة التي كان يشير بها إلى الحضور الخفي للجسد، ربما لأنه كان عبارة عن قطعة ملابس معلقة في شقة لاري، وربما لأنه قد صُنع بواسطة العديد من الأيدي البشرية، ليشهد في كل غرزة منه على العمل البشري، على الرغبة البشرية في صنع الأشياء ليس لأنها مفيدة وإنما لأنها مرضية أو مواسية لنا بطريقة ما.

الفن الذي يعالج، الفن الذي يشتاق للاتصال، أو ذلك الذي يجد طريقة لجعله ممكنًا. في تلك الفترة من حياتي كنت قد تعرفت على عمل زوي ليونارد الخارق للعادة، فاكهة غريبة (التي أهدته إلى ديڤيد). فاكهة غريبة عبارة عن عمل مركّب، تم الانتهاء منه سنة 1997 وأصبح الآن جزءًا من المجموعة الدائمة في متحف فيلادلفيا للفن. لقد صُنع من 302 قطعة فواكه (برتقال، موز، غريب فروت، ليمون أفوكادو)، التُهم محتوى هذه الفواكه وتُرك قشرها ليجف ثم طُرِّز مجددًا باستخدام خيوط حمراء وبيضاء وصفراء، مع إضافة سحّابات، أزرار، أوتار، ملصقات، بلاستيك، أسلاك وقطع قماش لها. كانت النتائج قد عرضت

أحيانًا معًا وأحيانًا في مجموعات أصغر لتنتشر على أرضية المعرض، حيث تستمر بعمليات التعفن والتقلص أو الاهتراء، حتى تصل في نقطة ما إلى مرحلة تحولها إلى غبار سيختفي من الوجود. هذه القطعة، والتي تنتمي بشكل واضح إلى أسلوب الرسم الهولندي في القرن السابع عشر «ڤانتياس» والذي يرمز إلى الموت أو التغيير للتذكير بحتميتهما، كانت قد صُنعت كتأبين لديڤيد ووناروڤيتش الذي كان صديقًا مقربًا لزوي ليونارد. كان الاثنان قد التقيا سنة 1980، عندما عملا معًا في نادٍ ليلي يدعى *Danceteria*. ولاحقًا، أصبحا عضوين في جماعة *ACT UP*، وقد كانا يصنعان أعمالهما الفنية، ويتحدثان عن الفن، ويشاركان في المظاهرات ويُعرَّضان للاعتقال معًا أيضًا.

كان موت ديڤيد سنة 1992 قد تزامن مع الفترة التي بدأت فيها حركة *ACT UP* بالتفرق والضعف، بسبب موت العديد من الأسماء المهمة فيها، وانهماك البقية في الحزن على أحبابهم وأصدقائهم. العديد من أعضاء الجماعة انسحبوا في تلك الفترة، وكانت ليونارد واحدة منهم، التي تركت نيويورك، وسافرت إلى الهند ثم إلى پروڤينستاون ثم إلى آلاسكا. كان عملها فاكهة غريبة قد أُنتج خلال هذه السنوات المليئة بالعزلة، ليظهر كنتيجة حتمية للحزن الكبير الذي لحق بها بعد سنوات كارثة الإيدز، والعمل السياسي الذي لحقها.

في مقابلة لها سنة 1997 مع صديقتها المؤرخة الفنية آنا بلومي، تحدثت ليونارد عن الطريقة التي وُلدت بها الفاكهة الأولى.

> لقـد كانـت طريقتـي لتطريـز نفسـي مـن جديـد.
> لـم أكـن أدرك حينهـا أننـي كنـت أصنـع عمـلاً فنيًـا عندمـا بـدأت بصنـع هـذه الفواكـه... لقـد كنـت متعبـة مـن التخلص مـن الأشـياء. الإلقـاء بالمخلفات طـوال الوقـت. وفـي يـوم مـا، كنـت آكل أحـد هـذه البرتقـالات، ولـم أرد أن ألقـي بقشـرها، وهكـذا دون تفكيـر خِطتهـا وألصقهتـا معًـا.

كانـت النتائـج قـد أحضـرت إلـى المخيّلـة أعمـال ديڤيـد التـي تسـتخدم تقنيـة التطريـز، والتـي ظهـرت فـي عـدة أوسـاط، ومـن بينهـا الأشـياء، الصـور، العـروض الحيـة والمشـاهد فـي الأفـلام. صورتـه الشـهيرة لشـفتيه وقـد طُرّزتـا ببعضهمـا بعضًـا، والنقطـة التـي بـدأت بهـا الإبـرة تظهـر قطـرة مـن الـدم. هـذه الأعمـال تعـدّ مـن الأعمـال المهمّـة فـي أزمـة الإيـدز، أعمـال تشـهد علـى التكميـم والتجاهـل، علـى عزلـة إنـكار صوتـك. أحيانًـا تبـدو الغـرز علـى أنهـا جـزء مـن عمليـة عـلاج، ولكنهـا فـي الغالـب ترمـز إلـى التسـلط والعنـف الخفـي، إلـى التفتيـت والتهـرّب الـذي كان يحـدث فـي كل مـكان مـن عالـم ديڤيـد.

الفواكـه أجسـام قابلـة للتمييـز مـن الحـرب ذاتهـا. وتـدل علـى المنتج الغريـب للمجتمـع. المنتـج الـذي تـم رفضـه وإقصـاؤه. وتذكـر أيضًـا بأغنيـة بيلـي هوليـداي عـن الإعـدام: الكـره والتمييـز الجسـدي، مـع العنـف الشـديد، الـذي يمـارس علـى الأجسـاد المعلقـة علـى الأشـجار. بيلـي هوليـداي التـي أعطـت صوتًـا للوحـدة الشـخصية والمؤسسـية، والتـي عاشـت وماتـت وحيـدة، كانـت حياتهـا خاليـة مـن الحـب ومدمـرة

بسبب العنصرية. بيلي هوليداي التي كان يُطلق عليها «بلاكي» في وجهها، وكانت تُجبر على الدخول من الباب الخلفي حتى في الأمسيات التي كانت ستغني فيها، ومرت بالعديد من التجارب المريرة مع الكحول والهيروين في محاولة لتخفيف آلامها. بيلي هوليداي التي انهارت في صيف سنة 1959 في غرفتها في الشارع السابع والثمانين بينما كانت تتناول بعض الكسترد والشوفان، وأُخذت بعد ذلك إلى مستشفى كينكربوكر ثم إلى المستشفى المتربوليتي في هارلم، حيث تُركت في أحد الممرات دون عناية كحالة أخرى ميؤوس منها بسبب بشرتها السوداء.

أسوأ ما في هذا الفعل المنافي للإنسانية أنه حدث لها في السابق في سنة 1937 عندما اتصل بها غريب ليخبرها أن والدها كليرنس توفي ويسألها عن العنوان الذي يجب عليه أن يرسل جثته إليه. الالتهاب الرئوي، كتبت في مذكراتها: «ولم يكن الالتهاب الرئوي ما قتله، ولكن دالاس، تكساس. هذا هو المكان الذي عاش فيه ومشى فيه، من مستشفى إلى آخر دون أن يحصل على العناية الطبية. ولم يقم أحد حتى بأخذ درجة حرارته أو تسجيله كمريض. هذه هي الطريقة التي سارت بها الأمور».

غنت أغنية فاكهة غريبة في احتجاج على موت أبيها: لتذكر كل الأشياء التي قتلته. وكل هذه الأشياء قتلتها أيضًا بعد ذلك بسنوات. لم تخرج قط من ذلك المستشفى. واعتُقلت بسبب العثور على بعض المخدرات معها، وقضت آخر شهر في حياتها وهي تحتضر في غرفة مستشفى يحرسها شرطيان، لتكون وصمة العار والإهانة حاضرة بشكل غير محدود.

وفـي عمـل جماعـة *ACT UP* كانـت الجهـود تسـعى علـى الأقـل إلـى مواجهـة بعـض هـذه المشـكلات، لتحـدي القـوى النظاميـة التـي جعلـت بعـض الأجسـاد أقـل أهميـة مـن غيرهـا، والتـي جعلـت أجسـاد المثليـن والمدمنيـن وأصحـاب البشـرة الداكنـة والمشـردين قابلـة للتضحيـة. فـي نهايـة ثمانينيـات القـرن الماضـي، اتُّفِق داخـل الجماعـة علـى توسـيع دائـرة المطالبـات لتشـمل فئـات أخـرى مـن المجتمـع كالمدمنيـن، النسـاء، وخاصـة فتيـات الليـل.

كان عمـل ليونـارد -والـذي وصفتـه فـي مشـروع التاريـخ الشـفهي للجماعـة- يرتكـز علـى برامـج اسـتخدام الإبـر المعقمـة، ثـم أصبـح طريقـة راديكاليـة لمنـع انتشـار الإيـدز. وبالرغـم مـن أن هـذه البرامـج كانـت قـد دُعمـت بشـكل مبدئـي فـي نيويـورك بواسـطة محافظهـا إد كوتـش فإنهـا أصبحـت غيـر قانونيـة عنـد مجـيء جوليانـي. سـاعدت ليونـارد علـى تأسـيس مشـروع يوفـر التوعيـة عـن مـرض الإيـدز فـي أوسـاط المدمنيـن، هـذا النشـاط الـذي أدى بهـا إلـى الاعتقـال والتجريـم، لتقـوم بعـد ذلـك بالمخاطـرة بالسـجن لتتحـدى النظـام.

فاكهـة غريبـة كان عمـلاً شـاملاً. لـم يكـن مجـرد نشـاط احتجاجـي، لـم يكـن كالوقـوف فـي مظاهـرة أو الاسـتعداد لخـرق قانـون، وبالرغـم مـن هـذا كان يتعامـل مـع القـوى ذاتهـا. ويأخـذ ألـم العزلـة والخسـارة والفقـد، ويشـد عليـه فـي صمـت. إنـه عمـل سياسـي، نعـم، ولكنـه أيضًـا عمـل شـخصي، ليشـهد علـى التجـارب التـي تعدّ نتيجـة حتميـة للتجسـيد. الفاكهـة الصامتـة تنقـل علـى صغرهـا ألـم الانكسـار، التلاشـي، الاشـتياق إلـى شـيء محبـوب قـد رحـل ولـن يرجـع أبـدًا.

توسّل الفاكهة ينجو حتى بعد ترجمتها إلى شاشة الكمبيوتر. بإمكانك أن تنظر إلى صورها تلك الفاكهة بصيغة jpg، برتقالة مرتّقة، موزة مجروحة بالأوتار – من الصعب ألا يشعر الإنسان بالألم عند نظره إلى تلك الصور في استجابة للجرح وعدم الاكتفاء، لعمل الرأب الحالم والعنيد، والذي قامت به ليونارد، غرزة بعد غرزة، سحّابًا بعد زر.

لم أكن الوحيدة التي انتبهت إلى الأثر الطاغي لهذا العمل الفني. في دراسة لعمل زوي ليونارد، وصفت الناقدة جيني سوركين اللحظة التي رأت فيها عمل ليونارد للمرة الأولى بينما كانت تتجول في متحف فيلاديلفيا للفن في بداية القرن الجديد. كتبت: «من مسافة بعيدة، بدا العمل وكأنه فُتات. ثم اقتربت منه وتوقفت لأشعر بالانزعاج، وبدلاً من أن أشعر بالحزن شعرت فجأة بالوحدة– أصبت باليأس. الفاكهة المرتّقة كانت قريبة مني بشكل غير معقول.

الفقد قريب الوحدة. يتقاطعان معًا، وهذا يجعل من غير المفاجئ أن يُشعرك عمل فني يتناول ثيمة الحداد بالوحدة، بالانفصال. الموت وحيد. الوجود المادي وحيد بطبيعته، البقاء مسجونًا في الجسد، والاتجاه إلى الفناء، التقلّص، التلاشي. ثم إلى وحدة الحرمان، وحدة الخسارة أو الحب المحطم، الفقد لشخص ما أو للعديد من الأشخاص، وحدة الحداد.

قد تكون هذه المشاعر كلها تولدت بسبب الفاكهة الميتة، بسبب القشر الجاف على أرض المعرض. ولكن ما يجعل فاكهة غريبة عملاً مؤثرًا بشكل عميق، مؤلمًا بشكل كبير، هو الغرز،

والتي ترمز إلى عنصر من عناصر الوحدة: الأمل المعذب والذي لا ينتهي. الوحدة بوصفها رغبة في القرب، في الانضمام، في الاتحاد، في الاجتماع، وتجنب الإقصاء، خيبة الأمل أو الترك في العزلة. الوحدة بوصفها اشتياقًا للتكامل، للإحساس بالاكتمال.

إنه من المضحك تمزيق الأشياء ثم جمعها من جديد وإصلاحها بواسطة قطن أو وتر. قد يكون هذا عملاً ماديًا، ولكنه على مستوى رمزي، عمل قامت به يدان وقامت به روح أيضًا. أحد أكثر الآراء إلهامًا في وصف التصرفات التي تندرج تحت هذا النوع من التحطيم والجمع من جديد، هو رأي المحلل النفسي دي. دبليو. وينيكوت. بدأ وينيكوت عمله في التحليل النفسي بالعمل مع الأطفال النازحين خلال الحرب العالمية الثانية. لقد عمل وقتًا طويلاً في دراسة موضوع التعلق والانفصال، ليطور خلال سنوات عمله مبدأ الأشياء الانتقالية، للتمسك، وللذات الصحيحة والخاطئة، وكيف تتطور كل منها كردة فعل للبيئة المحيطة بمخاطرها وأمنها.

في كتابه *اللعب والواقع* يصف حالة طفل صغير كانت تتركه أمه بشكل متكرر للذهاب إلى المستشفى، في البداية تركته لإحضار جليسة له، ثم لتتلقى علاجها من الاكتئاب. خلال تصاعد هذه التجارب، أصبح الطفل مهووسًا بالخيوط، وكان يستخدمها لربط قطع الأثاث في المنزل مع بعضها، وكان يربط الطاولات بالكراسي، ويشد المخدات إلى المدفأة. وفي إحدى المرات، حاول أن يشد خيطًا حول عنق أخته الرضيعة، كان هذا تصرفًا عشوائيًا، شقيًا أو مجنونًا، ولكنه بالتأكيد عبارة

عـن تصريـح، طريقـة لإيصـال رسـالته دون اسـتخدام الـكلام. يعلـق وينيكـوت علـى هـذه الحالـة باعتقـاده أن الطفـل كان يحـاول التعبيـر عـن هلعـه مـن العـزل ورغبتـه فـي اسـتعادة الاتصـال والألفـة التـي كان قـد جربهـا قبـل ذهـاب أمـه. كتـب وينيكـوت: «الخيـط عبـارة عـن امتـداد لـكل تقنيـات التواصـل الأخـرى. الخيـط يوصـل ويسـاعد علـى جعـل الأشـياء تقتـرب مـن بعضهـا. ومـن هـذا المنطلـق، فـإن للخيـط معنـى رمزيًـا للجميـع»، ثـم أضـاف للتحذيـر: «والمبالغـة فـي اسـتخدام الخيـوط يمكـن أن تكـون ببسـاطة بدايـة الإحسـاس بعـدم الأمـان أو بفقـد التواصـل».

الخـوف مـن العزلـة عنصـر أساسـي فـي عمـل وينيكـوت. وخاصـة فـي تجـارب الأطفـال، إنـه رعـب يسـتمر فـي النمـو حتـى بعـد أن يصبـح الطفـل بالغًـا، ليعـود ويظهـر فـي ظـروف الضعـف أو الوحـدة. وفـي أقصـى حالاتـه، بإمـكان الأمـر أن يصـل إلـى بعـض المشـاعر الكارثيـة، والتـي أسـماها «فواكـه الحرمـان»، وتتضمـن التالـي:

1) التحطم
2) السقوط للأبد
3) العزلة الكاملة لأنه لا توجد أي وسائل للتواصل
4) انسحاب الروح والجسد

هـذه القائمـة تخاطبنـا مـن قلـب العزلـة، مـن مركزهـا الرئيسـي. التحطـم، السـقوط للأبـد، عـدم التمكـن مـن اسـتعادة الحيويـة، البقـاء فـي سـجن الأبديـة فـي الحبـس الانفـرادي، وفيهـا يصبـح الإحسـاس بالواقـع وبالحـدود فـي طريقـه للتلاشـي: هـذه هـي عواقـب الوحـدة، فاكهتهـا المرّة.

ما يرغب فيه الرضيع في هذه اللحظات من الإقصاء هو أن يُعتنى به، أن يُحمل حتى يسكن مع إيقاع الأنفاس، وضربات القلب، أن يُستقبَل مجددًا بواسطة وجه أمه المبتسم. وبالنسبة إلى الطفل الأكبر، أو إلى البالغ الذي لم يُعتنَ به في طفولته بشكل ملائم أو عُرِّض لتجربة عزلة قاسية، هذه المشاعر عادة ما تؤجج حاجة إلى الأشياء الانتقاليّة، للأشياء المحبوبة التي بإمكانها مساعدة الذات على إعادة الجمع والربط من جديد.

أحد أكثر النقاط إثارة للاهتمام في تحليل وينيكوت لحالة الطفل المهووس باستخدام الخيوط هي أنه بالرغم من صعوبة إصراره على أن هذا السلوك غير عادي فإنه يسرد المخاطر المتعلقة به. «إن لم يُجدَّد الاتصال، فإنه بإمكان الفرد المعزول الانتقال من مرحلة الحزن إلى اليأس، لتصبح العناصر المادية له كقطع الأثاث أو غيرها بديلة للتواصل البشري. وفي هذه الحالة، بإمكان الخيط أن يصبح عبارة عن وسيلة لإنكار الوحدة، ولهذا الأمر تظهر مخاطر عديدة في وقت لاحق».

عندما قرأت هذا النص لوينيكوت تذكرت على الفور الصندوق الكبير الذي وجدته في غرفة هنري دارجر التي زرتها في شيكاغو. كانت مليئة باللفائف والخيوط التي كان قد جمعها من حاويات القمامة في المدينة. وفي غرفته، كان يقضي الساعات كل يوم وهو يفتش فيها، يخرج الخيوط ثم يخيطها مع بعضها. لقد كان هذا نشاطًا عاطفيًا بشكل عميق بالنسبة إليه، وقد ذكر هذا في يومياته، حيث كان يتحدث عن درجة تشابك الخيوط وصعوبة فكها من بعضها.

29 مارس سنة 1968: «إنني غاضب بسبب هذه الخيوط المتشابكة ببعضها. قد أقذف الصورَ المقدسة بكرة بسبب هذه المصاعب التي أواجهها». الأول من إبريل سنة 1968: «العديد من الخيوط المتشابكة، من الصعب فكها. الكثير من الغضب والشتم». 14 من إبريل سنة 1968: «من الساعة الثانية إلى السادسة مساءً كنت أحاول فك مجموعة متشابكة من الخيوط البيضاء لألفها حول كرة. الكثير من الغضب بسبب صعوبة ربط نهايتي الخيط معًا». 16 من إبريل سنة 1968: «إنني أواجه صعوبة مع الخيوط مرة أخرى. غاضب لدرجة أني أتمنى لو كنت إعصارًا سيئًا. أقسم بالإله». 18 من إبريل سنة 1968: «العديد من الخيوط. ليست متشابكة كثيرًا هذه المرة. أصبحت أغني بدلاً من السب والشتم».

في تلك المقاطع من يوميات دارجر، نجد عاطفة متوترة، موجات حقيقية من الغضب والتوتر، ويجعلنا هذا ندرك تشخيص وينيكوت عندما تحدث عن أن الخيوط بإمكانها أن تصبح مادة خطرة: أن يُنظر إليها على أنها شيء يجب هزيمته، شيء تنتقل إليه مستويات توتر أكبر، شيء إن أخطأت في التعامل معه فإني قد أفتح على نفسي أبواب الحزن أو الغضب.

ولكن حسب ما كتبه وينيكوت، يمكن لهذا النوع من الأنشطة أن يؤدي دورًا أكبر من مجرد إنكار الشعور بالوحدة. إن استخدام الأشياء الانتقالية مثل الخيوط بإمكانه أيضًا أن يكون طريقة لإدراك الضرر وشفاء الجروح، عن طريق إعادة لمّ شمل الذات حتى يتجدد الاتصال فيها. الفن، يقول وينيكوت: كان عبارة عن

مساحة يمكن فيها أن يبدأ هذا العمل، حيث يمكن للفرد أن يتحرك بحرية بين الاندماج والتفكك، للقيام بأفعال الالتحام، أفعال الحزن، والاستعداد للمخاطر، العمل الجميل للألفة.

***

يبدو من المضحك الاعتقاد بأن الشفاء أو الرضا بالوحدة والخسارة، أو بالضرر الذي حدث في مواقف القرب، الجراح الحتمية التي تظهر عندما يقترب الناس من بعضهم، قد يتم التعامل معها وحلها بواسطة الجمادات. يبدو ذلك مضحكًا، ولكنه أمر ممكن فعلاً. البشر يصنعون الأشياء -يصنعون الفن أو الأشياء المقاربة للفن- كطريقة للتعبير عن حاجتهم إلى القُرب، أو عن خوفهم منه؛ يصنع البشر الأشياء كطريقة للتصالح مع العار، مع الحزن. يصنع البشر الأشياء للكشف عن دواخلهم، للتنقيب عن ندوبهم، لمقاومة القمع، لخلق مساحة يمكنهم التحرك فيها بحرية. الفن لا يجب أن يقوم بدور إصلاحي أو ترميمي، ولكن يجب عليه أن يكون جميلاً وأخلاقيًا. هنالك بعض أنواع الفن التي تأتي لتركز على التعافي؛ مثل بعض أعمال وونناروفيتش، حين يشغل المساحة الهشة بين العزل والاتصال.

في السنوات الخمس الأخيرة من حياته، عمل آندي وارهول أيضًا باستخدام الخيوط والغرز، وكان قد حاك بعض الصور الفوتوغرافية ببعضها لينتج 309 نسخة من صور قديمة. كانت واحدة من أجمل صور هذه المجموعة رقعة من تسع صور بيضاء وسوداء لصديقه جان ميشال باسكيات. وكان قد أهمل إتقان زواياها عمدًا عندما استخدم آلة الخياطة لوضعها مع

بعضها. وفي الصورة يظهر باسكيات وهو يأكل بعض الطعام. عيناه مغلقتان ويكاد ينحني على الطاولة، ليدفع نحو فمه المفتوح جدًا بقطعة من التوست. كان يرتدي اللون الأبيض بشكل كامل، وكانت الإضاءة على وجهه بيضاء. على الطاولة المزدحمة أمامه مجموعة من الأطباق، تتلاشى شيئًا فشيئًا لتصبح مكونات لوجبة في مطعم. صحن من الفواكه، حليب، قهوة، ملح وسكر، كأس فيها سائل يبدو أنه يشبه البيرة. إحساس البذخ، الغنى، الكثرة: كل الصفات المجردة، كان باسكيات قد لاحقها في بحثه الطويل عما لا يمكن الوصول إليه، جوعه المستمر الذي لم يشبعه المال ولم تشبعه المخدرات ولا حتى الشهرة، والذي كان بسبب كونه رجلاً أسود يحاول أن يحقق الشهرة في مجتمع رفضه بشكل مستمر حتى بعد أن تمت الإشادة به والاعتراف به كفنان يستحق التقدير.

في شكل جوعه وفي سببه، لم يكن باسكيات مختلفًا عن بطلته بيلي هوليداي. كان قد تعرض مثلها للتجاهل بسبب العنصرية حتى بعد أن أصبح مشهورًا، حيث كان يظن البعض أحيانًا أنه قوّاد، أو يُرفض إدخاله إلى بعض الحفلات؛ يفشل أحيانًا في إيقاف سيارة تاكسي في الشارع، ويُجبر على البقاء في صمت حتى تتمكن صديقاته ذوات البشرة البيضاء من إيقاف سيارة تاكسي له. كان فنه الغريب والساحر يحارب كل هذا، ليشكّل لغته الخاصة، ليخلق أحرف المقاومة، ويتحدث بلسان ثوري ضد نظام القوة والخُبث. ولا عجب في أنه أصيب بالذعر عندما علم أن بيلي هوليداي لم تحصل على نقش تذكاري لقبرها، وقضى أيامًا وهو يصمم تذكارًا لها ليكون شاهدًا على حياتها الصعبة وموتها القاسي.

ربما لم يفهم وارهول كل هذا على الرغم من أنه شهد بالتأكيد بعض المواقف التي عُرِّض فيها باسكيات للإهانة والطرد، وتعاون وارهول مع باسكيات على رسم بورتريه لبيلي هوليداي. وبالرغم من الاختلافات الكثيرة بين هذين الرجلين فإنهما أصبحا لصيقين ببعضهما بشكل كبير. لقد أحب وارهول باسكيات، بالطريقة ذاتها التي أحب فيها أوندين. التقى الفنانان لأول مرة سنة ١٩٨٠ عندما كان جان ميشال حينها فنانًا غرافيتيًا، كان شابًا يوقع على أعماله باسم سامو، كان اختصارًا لعبارة Same Old Shit. وكان باسكيات قد اعترض طريق وارهول في الشارع وأراده أن يشتري منه لوحة لم يردها وارهول.

كتب وارهول في مذكراته في الرابع من أكتوبر سنة 1982: «إنه أحد أولئك الفتيان الذين يصيبونني بالجنون،» ثم بعد ذلك بفترة قصيرة أصبح آندي يذهب للقاء باسكيات في المكتب، وأصبح يتمرن معه في النادي ذاته، ثم أصبح يستقبل مكالماته طوال الوقت، وكان أحيانًا يتحدث معه عن بعض الأصدقاء، وفي أحيان أخرى كان يتحدث له عن قلقه ومخاوفه.

بطريقة ما كان وارهول يشترك مع باسكيات في طمعه للإحساس والصخب على الرغم من أنه لم يكن كبقية فناني عصره في انغماسهم في الجنس والمخدرات. وحسب مذكرات وارهول، كان قد تحدث عن باسكيات في 113 صفحة من أصل 807 صفحات كان قد كتبها، وكانت طريقة حياة باسكيات قد أذهلت وسحرت وارهول.. وكان وارهول في هذا السياق قد أظهر بعض الندم على عدم استمتاعه كبقية فناني عصره، وشعر بأنه قد أضاع حياته وشبابه دون الكثير من التجارب.

كان وارهـول يقلـق علـى باسـكيات ويتـوق للقائـه، ويتضايـق مـن استخدام باسكيات المفـرض للهيرويـن، خاصـة فـي تلـك المـرات التـي كان يأتـي فيهـا إلـى استوديو الرسـم لينهـار علـى إحـدى اللوحـات، ويأخـذ خمس دقائق كاملـة لربـط حذائـه، أو تلـك المـرات التـي يزحـف فيها إلـى المصنع لينام علـى الأرض. مـا أحبـه وارهـول كثيـرًا هـو صداقتـه الفنيـة مـع باسكيات، الطريقـة التي كانـا يعمـلان بهـا علـى الفـن معًـا، جنبًـا إلـى جنـب فـي لوحتيـن منفصلتيـن أو حتـى علـى اللوحـة ذاتهـا. كان وارهـول قـد تبنـى أسـلوب باسـكيات المختلف فـي الرسـم. لقـد تمكـن باسـكيات مـن إعـادة وارهـول إلـى الرسـم مـن جديـد، ليقدمـه إلـى العديـد مـن الفنانيـن المبدعيـن، ليعيـده إلـى أيامـه التـي عاشـها فـي الستينيات عندمـا كان محاطًـا بالعديـد مـن الأشـخاص المذهليـن.

بعـض هـذه الحماسـة تسـربت إلـى الصـور الفوتوغرافيـة، مـع بعـض المخـاوف عـن وجهـة هـذا التعـاون، وعـن المحطـة الأخيـرة لـه. كان يبـدو فـي الغالـب أن هنالـك طبيعـة انتهازيـة للبورتريهـات التـي كان وارهـول يلتقطهـا، كان هنالـك عنصـر افتـراس يتميـز بـه فـي الصـور التـي كان يلتقطهـا للآخريـن، ليحفظهـا بعـد ذلـك ويعيـد إنتاجهـا ويبعثهـا مـن جديـد. وكنـت أتسـاءل إن كان سـبب تربصـه بهـذه الصـور وهوسـه بالتقاطهـا يعـود إلـى شـعوره بالخطـر، الخطـر مـن المـوت الـذي كان يحيـط بأصدقائـه فـي كل مـكان وكان يظهـر جليًـا فـي أعمالـه، مـن لوحـات الكراسـي الكهربائيـة، إلـى تصويـره لمبنـى إمبايـر ستيت خـلال ليلـة كاملـة، تلـك النظـرة الطويلـة الثابتـة إلـى الوقـت وهـو يغسـل وجـه العالـم.

قدرتك على مواجهة هذا في فنك شيء، وقدرتك على مواجهته في الحياة الحقيقية شيء آخر. كان وارهول دائمًا ما ينفر من أي علامة للمرض أو للهلاك الجسدي منذ طفولته وحتى آخر سنوات حياته. خوفه من الموت قاده إلى الخوف من المستشفيات والذي كانت بيلي هوليداي تشاركه إياه. كان يطلق على المستشفيات اسم *المكان*، وكان يطالب سائقي التاكسي على أخذ طرق مختلفة عبر المدينة حتى لا يمر من أمام أي مستشفى ولا ينظر حتى إلى بوابته. كانت صداقته مع باسكيات قد تزامنت تمامًا مع بداية أزمة الإيدز، كانت مذكراته في تلك الفترة مليئة بالحديث عن الموت والاختفاء؛ الموت والاختفاء اللذان استعبدا الشهية، استعبدا إيروس والنشوة العارمة.

بالتأكيد فإن وارهول قد شعر بالتهديد وقتها وهو يشاهد صديقه يتعاطى الهيروين. وبينما كان في حالة قلق على باسكيات، كان وارهول هو من مات أولاً في الساعات الأولى من يوم الأحد الثاني والعشرين من شهر فبراير سنة 1987 في غرفة خاصة في مستشفى نيويورك بينما كان يتشافى بعد عملية جراحية أجريت له لاستئصال المرارة، تلك العملية التي حاول أن يتجنبها كثيرًا دون جدوى. وعلى عكس ما كان متوقعًا، تمكن باسكيات من العيش 18 شهرًا بعد موت وارهول قبل أن يأخذ جرعة زائدة من الهيروين في صيف سنة 1988 في بناية على شارع غريت جونز.

وفي نعيها له كتبت النيويورك تايمز: «كان موت السيد وارهول السنة الفائتة بمثابة إفلات للزمام الأخير على استخدام السيد باسكيات المفرط للمخدرات». ربما كان هذا المعنى وإحساس

وارهـول بأنـه زمـام يمنـع باسـكيات مـن الوقـوع، خيـط يشـده بقـوة، هـو السـبب الـذي جعلـه يسـتخدم بعـض القطـع مـن لوحتـه انقـراض التـي أنهاهـا سـنة 1983، فـي فتـرة عملـه علـى مجموعـة تتنـاول قلقـه مـن رحيـل أو مـوت أصدقائـه. وكانـت تلـك اللوحـة تعـرض مجموعـة مـن الحيوانـات المعرّضـة للانقـراض، فيـل إفريقـي، وحيـد قـرن أسـود، الحـزن والجاذبيـة الشـديدة فـي تلـك الصـور لـم تسـيطر عليهـا ألـوان البـوب المشـرقة، الصيحـات الإعلانيـة الصاخبـة. لحظـات تذكاريـة مـن وقـت الاختفـاء، كان هـذا التحذيـر الأول للخسـارات الكبيـرة التـي نواجههـا الآن. الوحـدة غيـر المتخيّلـة فـي العالـم الـذي سـرقناه.

ضـد الانقـراض، ذلـك التهديـد المتسـارع والموجـود فـي كل مـكان، ضـد خطـر الإقصـاء والتخلـي، جمـع آنـدي وارهـول الأشـياء لمحاصرتهـا والسـيطرة عليهـا. وكالعديـد مـن الأشـخاص، مـن بينهـم هنـري دارجـر، عالـج قلقـه مـن الانفصـال، خوفـه مـن الفقـد والوحـدة، عـن طريـق اقتنـاء الأشـياء، عـن طريـق ذهابـه للتسـوّق بشـكل مهـووس. هـذا هـو الاسـتحواذ الـذي خلّـده آنـدي فـي التمثـال الفضـي فـي ميـدان يونيـون، بكاميـرا پولارويـد حـول عنقـه، وحقيبـة بلوومينغديـل فـي يـده اليمنـى. هـذا هـو آنـدي الـذي قضـى سـاعاته الأخيـرة وهـو يتألـم مـن عـدوى مرارتـه فـي منزلـه فـي الشـارع السـادس والسـتين، آنـدي الـذي كان يحتفـظ فـي منزلـه بمئـات وآلاف مـن الصناديـق والأكيـاس التـي لـم تفتـح بعـد، لتحتـوي علـى مجموعـة واسـعة مـن الملابـس الداخليـة ومسـتحضرات التجميـل والتحـف الفنيـة العتيقـة.

ولكـن مثـل كل نشـاط عـادي قـام بـه، كان وارهـول قـد حـوّل هوسـه بالتسـوق وجمـع الأشـياء إلـى فـن. وكان أكبـر عمـل فنـي قـد أنتجـه هـو كبسـولات الوقـت، وقـد تكـون مـن 610 صنـدوق كرتونـي مليئـة

بمحتويات كثيرة جمعها خلال ثلاث عشرة سنة في المصنع: بطاقات بريدية، رسائل، صحف، مجلات، صور فوتوغرافية، فواتير، قطع بيتزا، قطع من كيك الشوكولاتة، وحتى قدم بشرية محنّطة. كان يحتفظ بصندوق من هذه المجموعة في مكتبه في المصنع وكان يحتفظ بصندوق آخر في منزله، ثم نقل جميع الصناديق إلى وحدة تخزين على الرغم من أنه كان ينوي بيع المجموعة أو عرضها بطريقة ما. وبعد موته نُقلت هذه الصناديق إلى متحف وارهول في بيتسبيرغ، حيث يعمل فريق من المختصين على تصنيف محتوياتها الهائلة منذ تسعينيات القرن الماضي.

وبينما كنت أسكن في شقة لاري قررت أن ألقي نظرة على مجموعة كبسولات الوقت لأرى ما كان يريد آندي وارهول تخليده. لم يكن المشروع قد عُرض بعد للجميع، ومرة أخرى كتبت رسالة أتوسل فيها إلى المسؤول عن المعرض، والذي وافق على منحي خمسة أيام لزيارة المعرض لأنظر فقط دون أن ألمس محتويات الصناديق.

لم يسبق لي أن زرت بيتسبيرغ من قبل. كان فندقي على مقربة من المتحف، وفي كل صباح كنت أسلك شارعًا موازيًا للنهر، وكنت أتمنى لو أحضرت معي قفازاتي. وقعت في حب المتحف منذ النظرة الأولى. كان أفضل مكان فيه قمة المبنى، حيث تقع متاهة من الغرف، تُعرض مجموعة من أفلام وارهول التي أنتجها في الستينيات. لم يسبق لي أن رأيت هذه الأفلام بحجمها الكامل. كل هذه الأشياء الجميلة كانت عينا وارهول قد التهمتها. جيورني يحلم. الجميل ماريو مونتيز. تايلور ميد. نيكو في Chelsea Girls؛

السماء خلف مبنى إمباير ستيت يتصاعد الضوء فيها. كان الوقت في الغرفة يمر ببطء شديد، يتملق بثقل، لأن السرعة التي عُرضت الأفلامُ بها كانت أبطأ من السرعة الأصلية.

وُضعت كبسولات الوقت على أرفف معدنية في أرشيف الطابق الرابع. وفي نهاية الغرفة، هنالك رجل داخل خيمة بلاستيكية يحمل بعض أعمال من محادثات، وعلى الطاولة القريبة كانت امرأة شابة تستخدم المكبر للتعرف على الأشخاص في الصور الفوتوغرافية التي التقطها وارهول. الفنان جيرمي ديلير الذي كان يزور المكان أيضًا، كان صديقًا لوارهول منذ الثمانينيات، وقد وجد مجموعة من صوره مع وارهول في فندق في لندن.

لنتفحص محتويات الكبسولات؛ كان علينا أن نرتدي قفازات زرقاء. أخذ مسؤول المعرض الصناديق واحدًا تلو الآخر، ووضع كل عنصر على ورقة لحمايته. الكبسولة رقم 27 كانت مليئة بملابس جوليا وارهولا والدة آندي وارهول: مآزرها الزهرية وشالاتها الصفراء، قبعتها السوداء المخملية ودبوسها الحجري، ورسالة تقول: عزيزي *بوبا والعم آندي، هل جاء سانتا كلاوز هنا؟ هل شاهدت التلفاز؟* زهور قديمة ذابلة، حلق للأذن، منديل متسخ، كل هذه الأشياء كانت من آخر الذكريات التي احتفظ بها وارهول لأمه.

في الكبسولة رقم 522، كانت هنالك متعلقات لباسكيات، بما في ذلك شهادة ميلاده، ورسمة عمل عليها لآندي، كانت الرسمة زرقاء، ويداه مفتوحتان فيها يحمل كاميرا وكتب عليها بالخط الكبير *كاميرا*. كانت في الكبسولة أيضًا رسالة من باسكيات تتكون من ثلاث صفحات، أرسلها عندما كان يقيم في فندق هاواي الملكي.

ولكن إلى جانب هذه الصناديق المليئة بالذكريات والآثار الثمينة كانت هنالك صناديق تحتوي على مئات من الطوابع، بيجامات الفنادق، أعقاب سجائر وأقلام رصاص، صفحات وصفحات من ملاحظات ممزقة كتبت عن نجوم لم يتمكنوا من النجاح. فرشاة ألوان مستعملة، تذكرة للأوبرا، كتيب تعليمات للقيادة في ولاية نيويورك، قفاز بني. زجاجات من عطر *Chloé* وعطر *Ma Griffe*، كيكة عيد ميلاد هوائية قابلة للنفخ، موقعة عليها بالقلم *Love Yoko & Co*.

ما معنى هذه الكبسولات؟ حاويات نفايات، توابيت، فاترينات، خزائن؛ طرق للحفاظ على ذكريات من رحلوا، طرق لعدم الحاجة إلى الاعتراف بالفقد أو الشعور بألم الوحدة. مثل عمل ليونارد فاكهة غريبة، كانت الكبسولات تحمل إحساسًا بالبحث والتحقيق الأنطولوجي. ماذا تبقى بعد رحيل الجوهر؟ لحم وجلد، أشياء تريد أن تتخلص منها بطريقة ما ولكنك لا تستطيع فعل ذلك. ماذا سيكون تحليل وينيكوت للكبسولات؟ هل كان سيستخدم كلمة ضرر، أو كان سيدرك الحنان الكامن في هذا العمل، الطريقة التي تعمل بها هذه الكبسولات لتلقي القبض على الزمن، لمنع الموتى من الرحيل بعيدًا، سريعًا؟

كان دونالد وارهولا، ابن أخ آندي وارهول، قد ألقى كلمة في المتحف بينما كنت هناك، كما اعتاد أن يفعل في أغلب الأسابيع. وفي ظهيرة يوم ما جلسنا معًا في مقهى وأخبرني عن عمه، وكان يتحدث ببطء وبوضوح إلى مسجلي الفضي الصغير الذي جلبته معي. تحدث عن طيبة آندي، كيف كان يحب اللعب مع الأطفال.

كانت شقته تحتوي على العديد من الأشياء الساحرة، وأخبرني دونالد أنه كان يفكر أن ذلك كان عبارة عن نسخة مصغرة لمدينة نيويورك، المدينة التي كان يعشقها كصبي.

كان العم آندي يحب الاستماع إلى الجميع، وكان ماهرًا في جعل أي شخص يتحدث عن حياته، حتى لو كان هذا الشخص طفلاً. «أظن أنه لم يكن يحب الحديث عن نفسه، لأنه كان يجد الآخرين أكثر إثارة للاهتمام من وجهة نظره» قال لي دونالد، ثم أضاف أنه يعتقد أن آندي كان يعدّ نفسه مملاً. آندرو وارهولا، هذا هو، الذات الإنسانية الضعيفة ما زالت تختبئ أسفل شعره المستعار الفضي وأدوات تجميله.

تحدث دونالد عن كاثوليكية وارهول، الشيء الذي يشترك فيه مع دارجر وونناروفيتش: كيف كان كل يوم أحد عبارة عن يوم مقدس، يذهب فيه إلى الكنيسة دون تردد. هذه المعلومة التي تتطابق مع المراجع التي نجدها في مذكراته حيث كان يتحدث عن قضاء أيام الكريسمس بينما يوزع الطعام على المتشردين، هذا العنصر الذي يرتبط لدى وارهول بقصة الحفلة المستمرة والأصدقاء المشاهير. تحدث دونالد أيضًا عن أن آندي افتقد والدته كثيرًا عندما توفيت، وعن الطريقة التي تعلّم فيها التصالح مع الفقد.

سألته إن كان يعتقد أن وارهول كان سعيدًا في حياته، وأجاب بأن وارهول يكون في أسعد حالاته عندما يكون في المصنع، المكان الذي وصفه دونالد بأنه ملعب آندي، وأضاف أنه يعتقد

أن آندي ضحى بالكثير ليصبح فنانًا، ومما ضحى به هو الحصول على عائلة والاستقرار. لاحقًا، عندما أغلقت آلة التسجيل الخاصة بي، وكنا نسير خارج المقهى، بدأنا بالحديث عن الكبسولات، وقال لي، ربما كانت هذه الكبسولات هي شريكة حياته.

ربما كان هذا صحيحًا، أو على الأقل ربما كانت طريقة لشغل المساحة التي يجب على الشريك أن يشغلها، أو ربما كان احتفاظه بالكبسولات تأكيدًا على أنه حتى وإن مات الجميع، فإنه يملك كل الأدلة المتعلقة بهم مرتبة، موضوعة في صناديق، ومستعدة لرفع القضية ضد الموت.

***

من السهل نسيان أن وارهول نفسه كان عبارة عن عمل فني حيك بالخيوط والغرز. في اليوم الأخير لي في المتحف، سمح لي أحد المسؤولين في المتحف برؤية المشد الذي كان آندي يرتديه كل يوم من حياته بعد أن اخترقت رصاصة سولاناس جسده، لتتركه بثقب في المعدة. وكانت هذه مواصفات وشركة المشد الذي اختاره: *Bauer & Black, Abdominal Belt, Extra Small, Made in the USA*.

لقد كان المشد صغيرًا جدًا، ليناسب خصره الذي كان قياسه 28 إنشًا. كانت صديقته بريغيد برلين، أو المعروفة باسم بريغيد بولك، أو الدوقة، تلون مشداته باستخدام ألوان مشرقة ومفرحة، أحمر كالطماطم وأخضر كالخس، لافندري، برتقالي، ليموني، ورصاصي مائل للزرقة. كانت المشدات تبدو كشيء يمكن لماري

آنتونيتي أن ترتديه – ماري بعد فترة البَنك. وقد تحدث وارهول سنة 1981 عن هذه الألوان قائلاً: «تقوم بريغيد بعمل جميل، الألوان أنيقة، ولكن يبدو أن أحدًا لن يراني أرتديها – الأمور ليست على ما يرام مع جون».

جعلني المشد أدرك وأتأمل وارهول كحضور مادي أكثر من أي وقت مضى، كجسد دائمًا ما يكون على حافة السقوط. لقد أمضى فترة طويلة من حياته وهو يحاول أن يعيد ترتيب أجزائه المتساقطة: الشعر المستعار بالألوان الكثيرة، النظارات الكبيرة، مستحضرات التجميل التي كان يستخدمها لإخفاء مرض بشرته الحمراء. أحد أكثر جمله المنتشرة في مذكراته كانت *ألصقت نفسي من جديد* (يقصد باستخدام الصمغ)، ليصف الروتين الليلي الذي يتمثل في تركيب شعره المستعار، ووضع مستحضرات التجميل، كي يستعد لإظهار صورته العامة المُنتَجة، الجاهزة للقاء الكاميرا، الصورة المحترفة. وعند اقترابه من نهاية حياته، كان يقضي المساءات وهو يعبث بمستحضرات التجميل أمام المرآة، ليعطي نفسه وجهًا أكثر إشراقًا، الخدعة السحرية ذاتها التي كان يقوم بها لمئات من المشاهير، من ديبي هاري إلى تشيرمان ماو.

لقد خذله الصمغ مرة واحدة، في الثلاثين من أكتوبر سنة 1985، عندما كان يوقع نسخًا من كتابه المصور أمريكا في متجر ريزولي للكتب. وأمام حشد من المعجبين، ركضت فتاة جميلة وأنيقة إليه وسحبت شعره المستعار، لتكشف عن رأسه الأصلع، الدال على العار، والذي كان بسبب تساقط شعره عندما كان شابًا.

لم يهرب وارهول بعد ما حدث، بل سحب غطاء معطف كالفين كلاين الذي كان يرتديه، وغطى به رأسه واستمر بالتوقيع. وبعد عدة أيام كتب في مذكرته: «حسنًا، لنتحدث عن الأمر. الأربعاء. اليوم الذي تحقق فيه أكبر كوابيسي». ووصف التجربة بأنها معذِّبة.. «لقد كان الأمر صادمًا. وتألمت كثيرًا جسديًا، وآلمني الأمر لأنه لم يحذرني أحد من حدوثه».

لا عجب في ذلك. تخيل أن تُعرّى وتُعرَض أكثر منطقة حساسة لك في جسدك للكشف والاعتداء والتهكم أمام الآخرين. وفي السابق عندما كان آندي طفلاً، رفض ذات مرة الذهاب إلى المدرسة لسنة كاملة بسبب أن فتاة في صفه ركلته. ولكن ما حدث له في متجر الكتب كان أسوأ بكثير؛ لم يكن مجرد عنف جسدي، ولكن سُلب جزء منه بشكل حرفي.

هنالك بعض الصور القليلة التي يمكنني التفكير فيها، والتي يكشف فيها وارهول هذا الجزء من شخصيته، ليرينا هيئة الإنسان الضعيف الذي كانت المشدات والكبسولات تحميه. في نيويورك، كنت أفتش عن مجموعة الصور الفوتوغرافية التي التقطها ريتشارد آفيدون في صيف 1969، والتي ظهر فيها وارهول بمعطف جلدي وسترة سوداء، حيث كان يظهر في الصورة مثل سانت سباستيان، يقف ويداه على خصره.

البورتريه الآخر كان قد رسمته أليس نيل في سنة 1970 وقد ذهبت ملكيته لمتحف ويتني. وفي هذا البورتريه، يظهر وارهول جالسًا على أريكة، مرتديًا بنطالاً بنيًا وحذاءً بنيًا. لا يرتدي قميصًا، بل يضع ذلك المشد الشهير فقط، ليظهر صدره

بالغرز التي بقيت بعد العملية. وهناك تظهر الغرز كسلالم يمكن أخذها للوصول إلى شرطات بيضاء وأشباح بنفسجية. تلتقط نيل جسده المحطم الجميل والمتضرر. تفهم نيل كل معاناته: معصمه النحيل، بطنه المنتفخ والمشدود، صدره الوردي.

لقد أحببت وارهول في هذه اللوحة، الطريقة الحذرة التي يحمل بها نفسه. عيناه مغلقتان، ذقنه يرتفع لأعلى. رسمت نيل وجهه بطريقة جميلة ووزعت الألوان بين الوردي الشاحب والرمادي بخط أزرق يجري مع فكه وشعره ليمنحه الشحوب الرائع الذي طالما بحث عنه، ويحدد الجمال البديع لعظامه. ما الكلمة الصحيحة للتعبير عنه؟ إنها ليست الفخر ولا العار، بل صورة للمرونة والضعف.

من الغريب أن أرى مثل هذه الدراسة والتدقيق في صورة شخص آخر. «يبدو قليلاً مثل امرأة، رجل وامرأة في جسد واحد»، علقت الرسامة مارلين دوماس على ذلك البورتريه. «لقد كان وارهول غامضًا أيضًا؛ هنالك عنصر مزيف بشأنه، مصطنع، ثم هنالك عنصر وحيد ينتمي إلى شخصية مغتربة».

لم تصمم الوحدة لجلب التعاطف، ولكن مثل مذكرات وونار وفيتش وصوت كلاوس نومي، كانت هذه اللوحة لوارهول أحد أكثر الأعمال التي عالجت شعوري الخاص بالوحدة، لتمنحني الإحساس بالجمال المحتمل الحاضر في التصريح الواضح أن الفرد عبارة عن إنسان وأنه موضوع للحاجة. أغلب ألم الوحدة سببه عملية التخفي التي يقوم بها الفرد، محاولته إخفاء ضعفه، إخفاء قبحه بعيدًا لتغطية ندوبه كما لو أنها مثيرة للاشمئزاز.

ولكن، لمَ التغطية؟ ما الأمر المعيب بشأن الرغبة، بشأن الفشل في تحقيق الرضا، بشأن تجربة التعاسة؟ لماذا نشعر بالحاجة الدائمة إلى إظهار حالات النشوة، أو بالحاجة إلى الاختفاء في فوقعة تتكون من شخصين، ونغلقها مبتعدين عن العالم الكبير؟

في نقاشها عن *فاكهة غريبة*، تحدّثت زوي ليونارد عن عدم الكمال، عن الطريقة التي صممت بها الحياة لتكون عبارة عن سلسلة من الفشل في الوصول إلى الألفة، سلسلة لا تنتهي من الأخطاء والانفصالات، والتي تؤدي إلى الفقد. في البداية تحدثت عن التطريز:

> ... كان التطريز طريقة للتفكير في ديڤيد ووناروڤيتش. أريد التفكير في الأشياء التي أود إصلاحها وكل الأشياء التي أريد أن أعيد ضمها مع بعضها، ولا أقصد فقط خسارته بموته، ولكن خسارته في صداقته لنا عندما كان حيًا. بعد فترة بدأت بالتفكير في الفقد بحد ذاته، الفعل الحقيقي لإعادة الضم. كل الأصدقاء الذين خسرتهم، كل الأخطاء التي فعلتها. الطريق المحتوم للحياة المصابة بالندوب. محاولة تطريز كل هذه الأشياء مع بعضها من جديد ... لا يمكن للضم أن يشفي أي جروح حقيقية، ولكنه قام بفعل شيء لي. ربما كان ذلك عامل الوقت، أو إيقاع التطريز. لم أكن قادرة على تغيير أي شيء في الماضي، أو إعادة أي شخص عزيز علي من الموت، ولكني استطعت تجربة الحب والفقد بطريقة قابلة للقياس وبطريقة مستمرة؛ كي أتذكر.

هنالك العديد من الأشياء التي لا يمكن للفن فعلها. لا يمكن للفن إحياء الموتى، لا يمكن للفن حل المشكلات بين الأصدقاء، أو علاج الإيدز، أو حل مشكلة الاحتباس الحراري. وبالرغم من هذا فإن للفن بعض الوظائف الخارقة للعادة، قدرة غريبة للتفاوض بين البشر، خاصة بين أولئك الذين لم يسبق لهم الالتقاء من قبل والذين بإمكانهم أن يثروا ويكملوا حياة بعضهم البعض. وله أيضًا قدرة على خلق الألفة؛ لديه طريقة مميزة يشفي بها الجروح، وأفضل من هذا بإمكانه أن يوضح لنا أنه ليست كل الجروح بحاجة إلى شفاء وليست كل الندوب قبيحة.

إن كان يبدو على حديثي أنه حديث امرأة عنيدة فذلك يعود إلى أنني أتحدث من تجربة شخصية. عندما جئت إلى نيويورك كنت ممزقة تمامًا، وبالرغم من أنه يبدو غريبًا فإن الطريقة التي استعدت بها إحساسي بالاكتمال لم تكن لأنني التقيت بشخص ما أو لأنني وقعت في الحب، وإنما لأنني تأملت الأعمال التي صنعها أشخاص آخرون، ببطء، كنت أمتصها بطريقة علمتني أن الوحدة، الاشتياق، كل هذه المعاني لا تدل على الفشل بالضرورة، وإنما على الحياة ببساطة.

هنالك تطهير يحدث للمدن، وهنالك تطهير يحدث للمشاعر أيضًا، بأثر يدعو لمحو الاختلاف، لجعل كل شيء أبيضَ ومميتًا وسط لمعان الرأسمالية المتأخرة، لقد تلقينا مفهومًا اقتنعنا فيه ويتمثل في أن كل المشاعر الصعبة -الاكتئاب، القلق، الوحدة، الغضب- هي عاقبة لعدم العثور على الكيمياء المناسبة، مشكلة يجب حلها، وليست ردة فعل لظلم سببه النظام، أو لسحق متعمّد

للنسيج الأصلي للتجسيد، كما عبر ديفيد ووناروفيتش عن ذلك، في جسد مؤجر، بكل الحزن واليأس الذي يحتويه.

لا أؤمن أن علاج الوحدة يتمثل في العثور على حبيب، ليس بالضرورة. أعتقد أنه يتعلق بأمرين: تعلّم الطريقة التي يمكنك فيها أن تكون صديقًا لنفسك وفهمك أن العديد من الأشياء التي تبدو وكأنها ابتلاءات تعرضنا لها نحن كأفراد هي في الحقيقة نتيجة لقوى اجتماعية وسياسية أكبر منّا تتعمد فرض الشعور بالعار والإقصاء، والتي يمكن ويجب مقاومتها.

الوحدة تجربة شخصية، ولكنها أيضًا تجربة سياسية. الوحدة جمعية؛ إنها مدينة.. وعن كيفية العيش فيها، لا توجد قواعد ولا يوجد سبب للحاجة إلى الشعور بالعار، علينا فقط أن نتذكر أن السعي إلى السعادة الفردية لا يعفينا من واجباتنا تجاه بعضنا البعض. نحن في هذا العالم معًا، هذه المحصلة من الندوب، هذا العالم الواسع من الأشياء والعناصر، هذه الجنة المادية المؤقتة التي كثيرًا ما تأخذنا إلى حافة الجحيم. ما يهم فعلاً هو اللطف، ما يهم فعلاً هو التضامن، ما يهم فعلاً هو البقاء متيقظين، منفتحين، لأننا إن تعلمنا أي درس ممن جاؤوا قبلنا فإنه بالتأكيد: وقت المشاعر والعواطف لا يدوم للأبد.

ملاحظات

المعلومـات الإضافيـة عـن حيـاة ديفيـد ووناروفيتـش وأعمالـه تأتـي مـن *DavidWojnarowicz Papers (MSS 092) at Fales Library and Special Collections, New York University (Libraries (hereafter Fales*.

السـيرة الذاتيـة الرائعـة لديفيـد ووناروفيتش التـي عملـت عليهـا سـينثيا كار نـار فـي المعـدة كانـت أيضًـا بمثابـة مسـاعدة مهمـة لـي فـي هـذا الكتـاب.

مشـروع التاريـخ الشـفوي لجماعـة ACT UP، الـذي أنشـأه كلٌّ مـن جيـم هبـارد وسـارا شـولمان، كان عبـارة عـن مسـاهمة كبيـرة لفهـم قصـة انتشـار مـرض الإيـدز فـي مدينـة نيويـورك وفـي أعمـال الجماعـة. جميـع نصـوص المقابـلات التـي ذُكـرت فـي الكتـاب يمكـن قراءتهـا هنـا www.actuporalhistory.org. ويمكـن مشـاهدة مقاطـع الفيديـو ونصـوص الأرشـيف فـي مكتبـة نيويـورك العامـة.

مجموعـة مـن المـواد غيـر المنشـورة عـن حيـاة هنـري دارجـر تـم الحصـول عليهـا مـن *Henry Darger Papers, American Folk Art (Museum Archives, New York (hereafter HDP*..

أشـعر بأننـي مدينـة بالتحديـد لغايـل ليفيـن وبريـن فاهـز اللذيـن عمـلا علـى كتابـة السـير الذاتيـة لـكل مـن إدوارد هوبـر وفاليـري سـولاناس بالترتيـب، وقـد سـاهمت كتاباتهمـا فـي بعـث قصـص هوبـر وسـولاناس إلـى الحيـاة مـن جديـد، خاصـة مـع المجموعـة المميـزة مـن الرسـائل والمقابـلات غيـر المنشـورة التـي وُضعـت فـي الكتابيـن.

شكر وتقدير

قد يتوقع الإنسان أن تكون تجربة تأليف كتاب حول الوحدة تجربة وحيدة ومعزولة، ولكن على العكس تمامًا، لقد كانت تجربة عرفتني على الكثير من الأشخاص الرائعين. لقد ذُهلت من عدد الأشخاص الذين كانوا على استعداد تام لدعم هذا المشروع، وهذا يدل على أن الإحساس بالوحدة هو إحساس نتشاركه جميعًا.

الشخص الأول الذي أريد شكره هو صديقي مات وولف الذي عرفني على عالم ديڤيد ووناروڤيتش، وهو العامل المحفز الذي جعلني أبدأ بكتابة هذا الكتاب، والذي استمر كمصدر رائع للأفكار والمناقشات على امتداد الطريق.

شكرٌ كبير أيضًا إلى أولئك الذين جعلوا المدينة الوحيدة ممكنة، قائمة عليَّ أن أفتتحها بوكيلة أعمالي المحبوبة في شركة جانكلو ونيسبت الرائعة ريبيكا كارتر ووكيل أعمالي پي. جاي. مارك، وكلاير كونراد وكريستي غوردون. أريد أيضًا أن أشكر المحررين الرائعين اللذين عملا على الكتاب، جيني لورد من كانونغيت وستيفين موريسون من پيكادور، شكرًا لأفكارهما وآرائهما التي ساهمت في دعم هذا الكتاب. أشعر بالامتنان أيضًا لمكتب الفنون، الذي موّل رحلة بحث إلى عدد من مصادر الأرشيف في أمريكا، ولمؤسسة يادو التي وفرت لي المكان المثالي للعمل على الكتاب. أشعر بالامتنان أيضًا كل من يعمل في ماك دويل كولوني:

هـذا الكتـاب أصبـح ممكنًـا بسـبب الصداقـات التـي كونتهـا هنـاك.

الشــكر أيضًــا إلــى كل الفــرق العاملــة فــي مؤسســتي كانونغيــت وبيـكادور للنشـر، خاصـة جيمـي بينـغ، ناتاشـا هودغسـون، آنـا فريـم، آنـي لـي ولورايـن مـاك كان، پـي. جـاي. هوروسـزكو، ديكلان تاينتـور وجيمـس ميـدر. ونيـك ديڤيـس أيضًـا الـذي بـدأ برمـي النـرد أولاً.

لقـد قضيـت أغلـب السـنوات القليلـة الماضيـة فـي أرشـيف الفنانيـن. أشـعر بالامتنـان لمكتبـة فيلـز فـي جامعـة نيويـورك، الموطـن الأصلـي لمجموعـة ديڤيـد ووناروڤيتـش الكاملـة ومذكراتـه وأعمالـه. شـكرٌ خـاص لليسـا دارمـز، مارڤيـن تايلـور، نيكـولاس مارتيـن وبرينـت فيليبـس، وأيضًـا إلـى تـوم راوفينبـارت. شـكر كبيـر أيضًـا لـكل العامليـن فـي المتحـف الأمريكـي للفـن، حيـث وجـدت كل أعمـال وأوراق هنـري دارجـر، والذيـن وفّـروا لـي الكثيـر مـن الدعـم. شـكر خـاص لڤاليـري روسـو، كـارل ميلـر، آن-مـاري ريلـي وميمـي ليسـتر. أشـعر بالامتنـان أيضًـا للمسـؤولين فـي مؤسسـة *INTUIT* فـي شـيكاغو الذيـن سـمحوا لـي بمعاينـة غرفـة دارجـر. وفـي متحـف ويتنـي للفـن، أريـد أن أشـكر كارتـر فوسـتر وكارول رسـك، أمنـاء المكتبـة فـي مؤسسـة إدوارد وجوسـفين هوپـر. وأريـد أيضًـا أن أشـكر كل العامليـن فـي متحـف وارهـول، الذيـن كانـوا لطفـاء وكرمـاء جـدًا معـي، خاصـة مـات فريـكان، سـيندي ليسـيكا، غيرلايـن هوكسـلي، غريـغ پيـرس وغريـغ بورتشـارد.

بينمـا كنـت أعمـل علـى هـذا الكتـاب، كنـت محظوظـة أن حصلـت علـى إقامـة لمـدة سـنة فـي مركـز إكليـس للدراسـات الأمريكيـة فـي المكتبـة البريطانيـة. أريـد أن أعبـر عـن شـكري وامتنانـي البالـغ

لفيليب ديفيس، كاثرين إكليس، كارا رودواي، ماثيو شاو، وخاصة كارول هولدن – إنه من أحلام أي كتاب أن يعمل مع أمينة مكتبة تتشارك معه الاهتمامات، ولقد كانت فرصة رائعة أن حصلت على دعم كارول هولدن في اكتشاف طريقي لمحتويات المكتبة البريطانية الضخمة.

أود شكر جميع الأشخاص الذين منحوني بعضًا من وقتهم للإجابة عن أسئلتي، جون كاسيوبو في جامعة شيكاغو، سينثيا كار، ستيفين كوتش من أرشيف بيتر هوجار (الذين أيضًا سمحوا لي برؤية البورتريه الجميل الذي رسمه هوجار لديفيد ووناروفيتش)، ودونالد وارهولا. شكرًا لكم جميعًا. أشعر بامتنان كبير لسارا شولمان، التي كان عملها مصدر إلهام وتعليم مستمر بالنسبة إليّ.

شكر كبير لفريقي المساعد، إليزابيث داي وفرانشيسكا سيغال، لم أكن سأنتهي من هذا الكتاب في هذه المدة دون دعمهما لي. إلى إليزابيث تينسلي، إلى الفنانين: سارا وود وشيري واسرمان، شكرًا لكم. وشكر خاص للرائع إيان باتيرسون، الذي قرأ المسودات العديدة للكتاب وعلّق عليها بصبر وذكاء كبير.

أشكر الأصدقاء الذين ناقشوا وقرؤوا وحرّروا الكتاب، واستضافوني وأطعموني. في بريطانيا: نيك بلاكبرن، ستيوارت كرول، كلير ديفيس، جون داي، روبرت ديكينسون، جون غاليفر، توني غاميدج، جون غريفيز، توم دي غرونفالد، كريستينا ماك ليش، هيلين ماك دونالد، ليو ميلور، تريشا ميرفي، جيمس بوردون، سيغريد راوسينغ وجوردن سافاج. في الولايات المتحدة

الأمريكيـة: ديڤيـد أدجمـي، ليـز دفـي آدمـز، كايـل دي كامـپ، ديـب تشاتشـرا، جيـن هانـا إيدلشـتاين، آنـدرو جينزيـل، سـكوت غويلـد، ألكس هاليبرشـتات، أمبيـر هـاوك ساونسـون، جوزيـف كيكلـر، لاري كـرون، دان ليڤينسـون، إليزابيـث مـاك كراكيـن، جوناثـان موناغـان، جـون پيتمـان، آلاستاير ريـد، آنـدرو سـمپير، دانييـل سـميث، شـولير تـاون، بينجاميـن والكيـر وكارل ويليامسـون.

الشـكر أيضًـا لمـن دعمنـي بمـواد البحـث: بـراد دالـي، هاركـو كيجـزر، هيـذر ماليـك، جـون پيتمـان، سـيريز ماثيـوز وسـتيفين أبـوت، كيـو شـتارك وآيليـن سـتوري، والشـكر أيضًـا للعـدد مـن المجهوليـن الذيـن سـاهموا أيضًـا فـي توفيـر مـواد البحـث لـي.

بعض مقاطـع هـذا الكتـاب نشـرت في غرانتـا، أيـون، ذي جنكيـت، غارديـان ونيـو ستيسـمان. شـكرًا لـكل المحرريـن الذيـن عملـت معهـم فـي تلـك المؤسسـات.

شـكري العميـق لعائلتـي: أختـي الرائعـة كيتـي لاينـغ، التـي كانـت معـي علـى طـول الطريـق. أبـي المحبـوب بيتـر لاينـغ، وأمـي دينـزي لاينـغ، اللـذان كانـا يقـرأان معـي مـن البدايـة، وكانـا يقدمـان لـي الدعـم بشـكل لا يمكـن تصـوره.

بيبلوغرافيا

ملاحظة المترجم:



وُضعت قائمة المراجع باللغة الإنجليزية لعدم توفر الترجمات العربية لأغلب هذه المراجع المتمثلة في: دوريات، مذكرات، كتب، وحتى محتويات أرشيف بعض المكتبات العامة والمتاحف التي تتضمن وثائق ومستندات تعود إلى الفنانين المذكورين في الكتاب.

- *Als, Hilton, White Girls (McSweeney's, 2013)*
  with Jonathan Lethem and Jeanette Winterson, Andy Warhol at Christie's (Christie's, 2012)
- *Angell, Callie, Andy Warhol Screen Tests: the Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné, Volume 1 (Abrams, in association with Whitney Museum of American Art, 2006)*
- *Arbus, Diane, Diane Arbus (Aperture, 2011) Arcade, Penny, Bad Reputation: Performances, Essays, Interviews (Semiotex(e)/MIT Press, 2009)*
- *Aviv, Rachel, 'Netherland', The New Yorker, 10 December 2012*
  Barthes, Roland, Roland Barthes (University of California Press, 1977)
- *Mourning Diary (Hill & Wang, 2010) Bender, Thomas, The Unfinished City: NewYork and the Metropolitan Idea (The New Press, 2002)*
- *Benderson, Bruce, Sex and Isolation (University of Wisconsin Press, 2007)*
- *Benjamin, Walter, One-way Street and Other Writings (Penguin, 2009)*
- *Berman, Marshall, On the Town: One Hundred Years of Spectacle in Times Square (Verso, 2006)*

- *Bisenbach, Klaus, ed., Henry Darger (Prestel, 2009)*

  Henry Darger: Disasters of War (KW Institute for Contemporary Art, 2003)

- *Bockris, Victor, Warhol: The Biography (Da Capo Press, 2003 [1989])*
- *Bonesteel, Michael, Henry Darger:Art and SelectedWritings (Rizzoli, 2000)*
- *Bowlby, John, Separation (Basic Books, 1973)*
- *Boym, Svetlana, The Future of Nostalgia (Basic Books, 2001)*
- *Brown, Bill, 'Things', Critical Inquiry, Vol. 28, No. 1*
- *Beaumont, Matthew and Gregory Dart, eds., Restless Cities (Verso, 2010)*
- *Cacioppo, John T. and Patrick William, Loneliness: Human Nature and the Need for Social Connection (W. W. Norton, 2008)*
- *et al, 'The Anatomy of Loneliness', Current Directions in Psychological Science, Volume 12, No. 13, pp. 7–74, June 2003*
- *Carr, Cynthia, Fire in the Belly: The Life and Times of David Wojnarowicz (Bloomsbury, 2012)*
- *Chion, Michel, The Voice in Cinema (Columbia University Press, 1999)*

  Clements, Jennifer, Widow Basquiat (Payback Press, 2000)

Cohen, Jon, Shots in the Dark: The Wayward Search for an AIDS Vaccine (Norton, 2001)

- *Colacello, Bob, Andy Warhol: Holy Terror (Harper Collins, 1990)*
- *Connor, Steve, Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism (Oxford University Press, 2000)*
- *Cooke, Lynne and Douglas Crimp, Mixed Use, Manhattan (MIT Press, 2010)*

Danto, Arthur, Andy Warhol (Yale University Press, 2009)

- *Davis, Glynn, and Gary Needham, eds., Warhol inTenTakes (British Film Institute/Palgrave Macmillan, 2013)*
- *Delany, Samuel, The Motion of Light on Water (Paladin, 1990)*
- *Times Square Red, Times Square Blue (New York University Press, 1999)*
- *Dillon, Brian, Tormented Hope: Nine Hypochondriac Lives (Penguin, 2009)*
- *Dolar, Mladen, A Voice and Nothing More (MIT Press, 2006)*
- *Dworkin, Craig, 'Whereof One Cannot Speak', Grey Room, Vol. 21, Fall 2005*
- *Fahs, Breanne, Valerie Solanas (The Feminist Press, 2014)*
- *Foster, Carter, Hopper's Drawings (Whitney Museum/Yale University Press, 2013)*

- *Foucault, Michel, and Richard Sennett, 'Sexuality and Solitude', London Review of Books, Vol. 3, No. 9, 21 May 1981*
- *Frei, George, Sally King-Nero, and Neil Printz, eds., Andy Warhol Catalogue Raisonné Volume 1: Paintings and Sculpture 1961–1963 (Phaidon Press, 2002)*
- *Andy Warhol Catalogue Raisonné Volumes 2A and 2B: Paintings and Sculptures 1964–1969 (Phaidon Press, 2004)*
- *Freud, Anna, 'About Losing and Being Lost', Indications for Child Analysis and Other Papers 1945–1956 (The Hogarth Press, 1969)*
- *Friedberg, Anne, The Virtual Window: From Alberti to Microsoft (MIT Press, 2006)*

  Fromm-Reichmann, Frieda, Principles of Intensive Psychotherapy (Allen & Unwin, 1953)
- *ed. Dexter M. Bullard, Psychoanalysis and Psychotherapy: Selected Papers of Frieda Fromm-Reichmann (University of Chicago Press, 1959)*
- *Glembocki, Vicki, 'Are You Lonely?' Research/Penn State (Vol. 14, No. 3, September 1993)*
- *Goffman, Erving, Stigma: Notes on a Spoiled Identity (Penguin, 1990 [1963])*
- *Goldin, Nan, The Ballad of Sexual Dependency (Aperture, 2012 [1986])*

- *The Other Side 1972–1992 (Cornerhouse Publications, 1993)*
- *I'll Be Your Mirror (Whitney Museum of Art, 1997)*
- *Goldsmith, Kenneth, I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews (Da Capo Press, 2004)*
- *Goodrich, Lloyd, Edward Hopper (H. N. Abrams, 1993)*
- *Gould, Deborah B., Moving Politics: Emotion and ACT UP's Fight against AIDS (University of Chicago Press, 2009)*
- *Griffin, Jo, The Lonely Society? (Mental Health Foundation, 2010)*
- *Groy, Christian, et al, 'Loneliness and HIV-related stigma explain depression among older HIV-positive adults', AIDS Care, Vol. 22, No. 5, 2010*
- *Hagberg, G. L., Art as Language: Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory (Cornell University Press, 1995)*
- *Hager, Steven, Art After Midnight: The East Village Scene (St Martin's Press, 1986)*
- *Hainley, Bruce, 'New York Conversation: Reading a: A Novel by Andy Warhol', Frieze, Issue 39, March–April 1998*
- *Haraway, Donna, Cyborgs, Simians and Women: The Reinvention of Nature (Free Association Books, 1991)*
- *Harlow, Harry, and Clara Mears, The Human Model: Primate Perspectives (Wiley, 1979)*

and Stephen J. Suomi, 'Induced Depression in Monkeys', Behavioral Biology, Vol. 12, 1974

- *Herek, Gregory M., 'Illness, Stigma, and AIDS', in G. R.VandenBos, ed., Psychological Aspects of Serious Illness (American Psychological Association, 1990)*
- *– ed., 'Aids and Stigma in the United States: A special issue of American Behavioral Scientist' (Sage Publications, 1999)*
- *Holiday, Billie, with William Dufty, Lady Sings the Blues (Harlem Moon, 2006 [1956])*
- *Howe, Marie, and Michael Klein, In the Company of My Solitude: American Writing from the AIDS Pandemic (Persea Books, 1995)*
- *Hughes, Robert, Ethics, Aesthetics, and the Beyond of Language (State University of New York Press, 2010)*
- *Hujar, Peter, Portraits in Life and Death (Da Capo Press, 1977)*
- *and Vince Aletti and Stephen Koch, Love & Lust (Fraenkel Gallery, 2014) Huxley, Geralyn, and Matt Wrbican, Andy Warhol Treasures (Goodman Books, 2009) Jarman, Derek, Modern Nature (Century, 1991)*
- *At Your Own Risk: A Saint's Testament (Hutchinson, 1992)*
- *The Garden (Thames & Hudson, 1995)*
- *Julius, Anthony, Transgressions: The Offences of Art (Thames & Hudson, 2002)*

- *Kasher, Steven, Max's Kansas City (Abrams Image, 2010)*
- *Kirkpatrick, David, 'Suddenly Pseudo', New York Magazine, 22 December 1999*
- *Klein, Melanie, Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921–*
- *1945 (Free Press, 1984 [1975])*
- *Envy and Gratitude and Other Works 1946–1963 (The Hogarth Press, 1975)*
- *Koch, Stephen, Stargazer: The Life, World and Films of Andy Warhol (Marion Boyars, 2000)*
- *Koestenbaum, Wayne, Humiliation (Picador, 2011)*
- *Andy Warhol: A Biography (Phoenix, 2003)*
- *My 1980s (FSG, 2013)Koolhaas, Rem, Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan (Monacelli Press, 1994)*
- *Kramer, Larry, Faggots (Minerva, 1990 [1978])*
- *Kuh, Katharine, The Artist's Voice: Talks with SeventeenArtists (Harper & Row, 1960)*
- *Lahr, John, Prick UpYour Ears: The Biography of Joe Orton (Penguin, 1980)*
- *Leonard, Zoe, Secession (Wiener Secession, 1997)*
- *Levin, Gail, Hopper's Places (Knopf, 1989)*

- *Edward Hopper: An Intimate Biography (Rizzoli, 2007)*
- *ed., Silent Places: A Tribute to Edward Hopper (Universe, 2000)*
  Lotringer, Sylvère, ed., David Wojnarowicz: A definitive history of five or six years on the lower east side (Semiotext(e), 2006)
- *Lyons, Deborah, ed., Edward Hopper: A Journal of HisWork (Whitney Museum of American Art/W. W. Norton, 1997)*
- *MacGregor, John, Henry Darger: In the Realms of the Unreal (Delano Greenidge Editions, 2002)*
- *Masters, Christopher, Windows in Art (Merrell, 2011)*
- *Malanga, Gerard, and Andy Warhol, Screen Tests / A Diary (Kulchur Press, 1967)*
- *McNamara, Robert P., ed., Sex, Scams and Streetlife: The Sociology of New York City's Times Square (Praeger, 1995)*
- *Mijuskovic, Ben Lazre, Loneliness (Associated Faculty Press, Inc., 1979)*
- *Loneliness in Philosophy, Psychology and Literature (Van Gorcum, Assen, 1979)*
- *Modell, Arnold H., The Private Self (Harvard University Press, 1993)*
- *Moustakas, Clark, Loneliness (Jason Aranson Inc., 1996 [1961])*
- *Mueller, Cookie, Walking Through Clear Water in a Pool Painted Black (Semiotext(e)/Native Agents, 1990)*

- *Muñoz, José Esteban, Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity (New York University Press, 2009)*
- *Name, Billy, and John Cale, The Silver Age: Black and White Photographs from Andy Warhol's Factory (Reel Art Press, 2014)*
- *Nelson, Maggie, Bluets (Wave Books, 2009)*
- *The Art of Cruelty (W. W. Norton & Co., 2011)*
- *The Argonauts (Graywolf Press, 2015)*
- *O'Doherty, Brian, American Masters: The Voice and the Myth (E. P. Dutton, 1982)*
- *Orton, Joe, ed. John Lahr, The Orton Diaries (Methuen, 1986) Prinz, Neil, and Sally King-Nero, eds., Andy Warhol Catalogue Raisonné Volume 3: Paintings and Sculpture 1970–74 (Phaidon Press, 2010)*
- *Andy Warhol Catalogue Raisonné Volume 4: Paintings and Sculpture late 1974–76 (Phaidon Press, 2014)*
- *Renner, Rolf G., Edward Hopper (Taschen, 2011)*
- *Sanders, Charles L., 'Lady Didn't Always Sing the Blues', Ebony, Vol. 28, No. 3, January 1973*
- *Sante, Luc, Low Life (Vintage Departures, 1992)*
- *'My Lost City', The New York Review of Books, 6 November 2003*
- *Scholder, Amy, ed., Fever: The Art of David Wojnarowicz (New Museum Books/Rizzoli, 1999)*

- *Schulman, Sarah, People in Trouble (Sheba Feminist Press, 1990)*
- *Girls, Visions and Everything (Sheba Feminist Press, 1991)*
- *The Gentrification of the Mind: Witness to a Lost Imagination (University of California Press, 2012)*
- *Sedgwick, Eve Kosofsky, Tendencies (Duke University Press, 1994)*
- *A Dialogue on Love (Beacon Press, 2000)*
- *Senior, Jennifer, 'Alone Together', New York, 23 November 2008*
- *Serres, Michel, trans. Margaret Sankey and Peter Cowley, The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies (Continuum, 2008)*
- *Shafrazi, Tony, Carter Ratcliff, and Robert Rosenblum, Andy Warhol: Portraits (Phaidon Press, 2007)*
- *Shilts, Randy, And the Band Played On: Politics, People and the AIDS Epidemic (St Martin's Press, 1987)*
- *Shore, Stephen, and Lynne Tillman, The Velvet Years: Warhol's Factory 1965-67 (Pavilion Books, 1995)*
- *Shuleviz, Judith, 'The Lethality of Loneliness', New Republic, 13 May 2013*
- *Smith, Andrew, Totally Wired: On the Trail of the Great Dotcom Swindle (Simon & Schuster, 2013)*
- *Smith, Rupert, 'Klaus Nomi', Attitude, Vol. 1, No. 3, July 1994.*
- *Solanas, Valerie, SCUM Manifesto (Verso, 2001 [1971])*

- *Sontag, Susan, Regarding the Pain of Others (Penguin, 2004)*
- *Against Interpretation and Other Essays (Penguin Modern Classics, 2009 [1966])*
- *Illness as Metaphor and Aids and Its Metaphors (Penguin Modern Classics, 2002 [1978/1989])*
- *Specter, Michael, 'Higher Risk', The New Yorker, 23 May 2005*
- *Stimson, Blake, Citizen Warhol (Reaktion Books, 2014)*
- *Sullivan, Harry Stack, The Interpersonal Theory of Psychiatry (Routledge, 2001 [1953])*
- *Thomson, David, The Big Screen: The Story of the Movies and What They Did To Us (Allen Lane, 2012)*
- *Taylor, Marvin, ed., The Downtown Book: The New York Art Scene 1974–1984 (Princeton University Press, 2006)*
- *and Julie Ault, 'Active Recollection', in Julie Ault, Afterlife: a constellation (Whitney Museum of Art, 2014)*
- *Tillman, Lynne, 'The Last Words Are Andy Warhol', Grey Room, Vol. 21, Fall 2005*
- *Turkle, Sherry, The Second Self: Computers and the Human Spirit (Simon & Schuster, 1984)*
- *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet (Simon & Schuster, 1995)*

- *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other (Basic Books, 2011)*
- *Updike, John, Still Looking: Essays on American Art (Alfred A. Knopf, 2006)*
- *Van der Horst, Frank C. P., and René Van der Veer, 'Loneliness in Infancy: Harry Harlow, John Bowlby and Issues of Separation', in Integrative Psychological & Behavioral Science, Vol. 42, Issue 4, 2008*
- *Warhol, Andy, a, a novel (Virgin, 2005 [1968])*
- *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again (Penguin, 2007 [1975])*
- *The Andy Warhol Diaries, edited by Pat Hackett (Warner Books, 1989)*
- *and Gerard Malanga, Screen Tests: A Diary (Kulchur Press/ Citadel Press, 1967)*
- *and Pat Hackett, POPism (Penguin, 2007 [1980])*
- *and Udo Kittelmann, John W. Smith, and Matt Wrbican, Andy Warhol's Time Capsule 21 (Dumont, 2004)*
- *Weinberg, Jonathan, 'City-Condoned Anarchy', curatorial essay for 'The Piers: Art and Sex along the New York Waterfront', curated by Jonathan Weinberg with Darren Jones, Leslie Lohman Museum of Gay and Lesbian Art, 4 April–10 May 2012*

- *Weiss, R. S., Loneliness: The Experience of Emotional and Social Isolation (MIT Press, 1975)*
- *Wells, Walter, Silent Theater: The Art of Edward Hopper (Phaidon, 2007)*
- *Wilcox, John, and Christopher Trela, The Autobiography and Sex Life of Andy Warhol (Trela Media, 2010)*
- *Winnicott, D. W., Playing and Reality (Routledge, 1971)*
- *Babies and Their Mothers (Free Association Books, 1988) Wittgenstein, Ludwig, Tractatus Logico-Philosophicus (Harcourt, Brace & Co., 1922)*
- *Philosophical Investigations, translated by G. E. M. Anscombe (Basil Blackwell, 1986 [1958])*
- *Wojnarowicz, David, Close to the Knives: A Memoir of Disintegration (Vintage, 1991)*
- *Memories That Smell Like Gasoline (Artspace Books, 1992)*
- *The Waterfront Journals (Grove Press, 1997)*
- *Brush Fires in the Social Landscape (Aperture, 2015 [1994])*
- *ed. Barry Blinderman, Tongues of Flame (Illinois State University / Art Publishers, 1990)*
- *ed. Amy Scholder, In the Shadow of the American Dream (Grove Press, 2000)*

- *with Tom Rauffenbart, Rimbaud in New York (Andrew Roth, 2004)*
- *– with James Romberger and Marguerite Van Cook, 7 Miles a Second (Fantagraphics, 2013)*
- Wolf, Reva, Andy Warhol, Poetry, and Gossip in the 1960s (University of Chicago Press, 1997)
- Woolf, Virginia, ed. Anne Olivier Bell, The Diary ofVirginiaWoolf, Volume III 1925–1930 (The Hogarth Press, 1980)
- Woronov, Mary, Swimming Underground: My Years in the Warhol Factory (Serpent's Tail, 2004)
- Wrenn, Mike, ed., Andy Warhol: In His Own Words (Omnibus Press, 1991)



t.me/soramnqraa


kalemat

O L I V I A L A N G

أغلب ألم الوحدة سببه عملية التخفي التي يقوم بها الفرد، محاولته لإخفاء ضعفه، لإخفاء قبحه بعيدًا، لتغطية ندوبه كما لو أنها مثيرة للاشمئزاز. ولكن لماذا التغطية؟ ما هو الأمر المعيب بشأن الرغبة، بشأن الفشل في تحقيق الرضا، بشأن تجربة التعاسة؟ لماذا نشعر بالحاجة الدائمة لإظهار حالات النشوة، أو بالحاجة للاختفاء في قوقعة تتكون من شخصين، ونغلقها مبتعدين عن العالم الكبير؟

"لقد كتبت أوليفيا أحد الأعمال الكلاسيكية التي سوف يتم معرفة قدرها وقيمتها في السنوات القادمة."

ديبوراه ليفي





